分类号

密　级

西安美术学院

博士学位论文

题目　唐代长安乐舞图像编年与研究

作者姓名　贾嫚

指导教师姓名　李青 教授

学科专业　美术学

提交论文日期　二0一二年三月

论文编号: 112009004

独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位论文作者签名：贾嫚　　签字日期：2012.6.15

导师签名：李青　　签字日期：2012.6.15

关于论文使用授权的说明

本人完全了解西安美术学院关于保留、使用学位论文的各项规定，______(选择"同意"/"不同意") 以下事项:

1.学校有权保留本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文;

2.学校有权将本人的学位论文提交至清华大学"中国学术期刊(光盘版)电子杂志社"用于出版和编入 CNKI《中国知识资源总库》或其他同类数据库，传播本学位论文的全部或部分内容。

学位论文作者签名：贾嫚　　签字日期：2012.6.15

导师签名：李青　　签字日期：2012.6.15

内容摘要

长安(今西安地区)是唐代都城，也是唐代文物最为集中的地区，在今西安及其周围分布着大量的唐代墓葬、遗址，出土文物数量众多，在很多文物资料中含有乐舞图像。这些乐舞图像是乐舞艺术与绘画艺术相结合之典范，是研究中国古代社会、文化、绘画艺术和乐舞艺术以及对外文化交流中极重要之实物资料。但是迄今为止，还没有进行系统化整理和研究。有鉴于此，本文以唐代长安遗存的乐舞图像为研究对象，进行资料的收集、整理，按照年代编写，并在此基础上进行研究。

本文主体部分由四章组成，第一部分简述了含有乐舞图像文物的九座典型唐代墓葬遗址、三个佛教遗址及南郊何家村窖藏文物遗址进行资料收集整理，包括墓室壁画、像碑石刻、金银玉杂器等多种文物中含有的大量乐舞图像，这十三个遗址极具代表性。

第二部分则将这些出土文物依照墓志纪年以及发掘报告分别按年代分类整理，主要分为墓室壁画、陶俑、金银器等几类，另外与佛教相关的一些文物则单列一类。对每一种类的相关文物以时间为序，将其中的乐舞图像资料收集、整理，再从纵向和横向来探讨更深层次的问题：寻求唐代乐舞随着时代推进而出现的发展变化以及究竟有哪些因素导致了变化的发生。

第三部分为个案研究，从箜篌这一频繁出现在唐代乐舞图像中的外来乐器入手，探讨其源流并且进而窥探中国和异质文化之间的交流。源于西亚两河流域的竖箜篌经中亚、印度等地辗转流传到中土，到唐代已经成为广泛使用的常见乐器。器物的起源、传播看似平常之事，其实关涉甚广，作为一件乐器流传意味着音乐艺术的传播，而艺术的传播则意味着文化的交流，人类文明正是在这种交流当中不断向前演进。

第四部分将目光集中于乐舞图像本身，以大量的图像资料为支撑来探寻乐舞艺术的发展规律，从其萌蘖、演变、成熟的过程，到题材、形式、内容的逐步完备，便不可避免进入一种程式化发展模式中，这种程式化特点正是唐代乐舞艺术令人瞩目的关键所在。文中通过对大量图像的研究表明：唐代乐舞取得的重大成就，是继承自汉魏以来中国艺术传统，在融合异质文化基础上进行的变革和创新，最终从杂糅到熔铸。

关 键 词：唐代长安；出土文物；乐舞图像；箜篌溯源；程式化；

研究类型：理论研究

ABSTRACT

As the capital of Tang Dynasty, Changan is an area full of cultural relics. Around the city of Xi'an, there are a large number of ancient tombs and relics, in which there are a lot of images concerning with dancing with music. However, no study makes an effort to concern these images. Based on this, this paper targets these images of Tang Dynasty.

There are four sections in this paper. The first section elaborates the nine tombs of Tang Dynasty from which images of dance with the music, including wall painting and pottery figurine are excavated. The paper lists the three Buddhist relics which contain inscriptions on a tablet, stonecutting, wall painting, household utensils etc. In addition, this paper also introduces the relic excavated from He Jiacun village in the southern part of Xi'an. There are many images of dance with music in these 13 important ruins.

The second section begins to categorize these cultural relics into tomb wall painting, pottery figurine, household utensils, and Buddhist images. According to the time sequence, this section introduces and discusses these images to lay the foundation for further study. After observing these figures carefully, this section discusses deeper issues behind these images: to find out the development of dance with music in Tang Dynasty and to locate factors for this changes.

The third section is a case study, which focuses on Konghou, an ancient plucked stringed instrument, which appears frequently to explore the intercultural exchange during Tang Dynasty. Originated from Tigris and Euphrates in west Asia, Konghou came to Changan through middle Asia, India etc. and became an often used music instrument in Tang Dynasty. From the originality and spread of Konghou, people can find that the spread of music, which further shadows the spread of culture, which further puts forward the exchange of different cultures.

Focusing images themselves, the fourth section explores the regularity for the development of this art based on large number of images. From the first appearance, development and maturity to the gradual perfection of topics, styles and content, scholar can find that there is a developing pattern, which is the key for the art to achieve such an accomplishment. It is not sure that this development digresses from the right cause. This section proves with many images that the change in the art is a development of traditional

Chinese art and that it is a development acquiring other cultural.

Key words: Changan in Tang Dynasty, excavated relics, image of dance with music, originality of Konghou, formulaic
Research Type: theoretic research

目　录

绪　论

一、选题的原由和意义

人类文明与历史文化的进程都是在不断变化中发展前进。中国是亚洲重要的人类萌起之地，有悠久的文明史程，并为人类进步作出了巨大贡献。在中国进入文明时代之后，最能代表中国文明发展水平，体现中国社会强盛景象，反映中国文化艺术盛况，丰富多姿、百花争艳的兴盛景象和横贯中天、睥睨一切的雄浑大气者，当为中国的李唐王朝。从公元6世纪至公元9世纪，以唐朝为代表的东方文化，支撑着雄踞亚洲的泱泱大国，其昌盛的国力、强有力的社会运行机制和民主的人才选用制度以及各民族不同关系的成功处理，对社会进步起着重要的推进作用。社会的稳定和富强促使横贯亚欧大陆的“丝绸之路”在这一时期发展分外活跃与兴盛，为中外文化交流提供了快速发展的有利条件。通过 “丝绸之路”来到中原的异域文化为中国传统文化发展提供丰富营养，把中国传统文化推向顶峰，并留下了不同艺术交融之痕迹。唐代乐舞正是此时期人类精神高度文明、社会物质形态高速发展的形象体现，代表了一个强盛时代的总体风貌，涵盖这个时代审美认知的综合水平。因此，富有代表意义的唐代乐舞融歌舞、诗乐于一体，采历代音乐、舞蹈艺术精髓为一身，和钟、鼓、琴、琵琶、箜篌于轻歌曼舞，实为中国乐舞艺术之代表，对后世文化艺术的影响是巨大的。

由于唐朝的强盛和唐代乐舞的令人瞩目，而作为唐都城长安（今西安地区）也随之成为中世纪中外著名大都会。“凡万国之会，四夷之来，天下之道途，毕出于邦畿之内。”[①]各国使臣来往不绝，外域之乐不断进入长安，以形成多种新的乐舞表现形式，如十部乐，坐、立部伎、法曲、胡部新声等，以其灿烂多姿和丰富多彩受到上至统治者本人，下到闾间百姓在内的社会各阶层的喜爱和欢迎。唐朝设置有四个专门的乐舞机构，为太乐署、鼓吹署、教坊、梨园，设立于长安城内的这四个乐舞机构集中了大批优秀的乐舞人才；东、西市坊间也遍布乐舞伎人的足迹；上层有不少擅长乐舞技艺的皇帝、贵妃、公主以及公卿等，民间有更多的仕子、庶民参与其间，另外达官贵人、京城望族又豢养乐伎成风，伎优姬妾以乐舞为能事，闺门女子又以习音律、通丝竹、善歌舞为闺中娱乐和高雅修养的体现，社会各个层面均表现出“政和世理音洋洋”[②]的盛况。在这种社会风气影响下，社会共同的审美意趣促使唐代乐舞艺术成为中国艺术史上醒目的风景，并

①柳宗元：《柳河东集·下》卷二六《馆驿使壁记》，上海：上海古籍出版社2008年版，第440页。
②白居易：《法曲》，载《全唐诗》卷四二六，北京：中华书局1960年版，第4690页。

深刻影响着中国艺术发展的走向。从唐代长安遗存乐舞图像观察，西安地区出土文物中唐代乐舞图像以其数量之多，质量之精，时代特征之鲜明，文化内涵之丰富，不仅是杰出艺术品，更是考察唐代乐舞的重要考古资料，一方面印证了史书典籍的记载，一方面填补了现存文献中的不足，具有证史、修史、补史和写史的独特功能，其作用是不可缺失的。因此，研究长安遗存的乐舞图像对于艺术史、考古学、音乐学、历史学均有重要的学术价值。

唐代长安遗存乐舞图像的研究，是属于视觉艺术的一种；乐舞图像既是一种精美的艺术作品，也是一种罕见的历史文物，更是一种将具体的乐舞形象转化为视觉描绘的定格体现，其在西安地区分布比较广泛，主要存留于墓室壁画、随葬乐俑、佛教像碑、金银玉器等考古资料中。从西安地区出土文物上的图像观察，乐舞图像是唐一代皇室成员和达官贵人们一种较为恒常的备选图像，这些图像配用造型精美和意义深远的乐舞画面以显示皇室公侯的气派与奢华，为现实生活和模拟现实生活增添扬志抒情、陶冶享乐之氛围。从而构成了独具唐代特色的艺术风格。唐代长安留存的乐舞图像以其重要的历史价值,特有的内涵和装饰美，历来被人们视为考古资料和艺术珍品。同时它又是一种装饰工艺品，故其自身所包含的上层社会意识形态方面的内容，又在不自觉中成为上层阶级弘扬社会伦理、政治抱负、政治功绩和艺术偏好的附属品。唐代乐舞题材十分丰富，人文与自然并存，宗教与信仰并存，神话与现实并存，抽象与写实并存，其题材丰富、造型优美、结构多变，形神皆备的特点不仅体现了古人杰出的艺术技巧，同时也折射出高超的艺术成就和美学内涵，乐舞图像正是对乐舞丰富内容的高度涵盖，既可言志颂德，又可奢华享乐，同时达到装饰和美化环境的艺术效果。

唐代乐舞图像研究是唐文化的一部分，通过对唐代不同时期图案的沿革、变迁，研究乐舞图像所包含的政治、经济、文化影响以及唐人在初唐、盛唐、中晚唐各个时期中不同的审美情趣，揭示乐舞图像中所包含的潜在意义。消失的乐器、遗忘的舞姿，大多可通过出土文物中的唐代乐舞图像研究从而获得复原，因此，唐代乐舞图像研究不仅有极为重要的学术价值，其对现今西安地区文化建设中长安文化的重建和仿唐乐舞的复原必将产生深远的影响，其重要的理论意义和现实意义是显而易见的。

二、研究概况

在以唐代乐舞为研究对象的学术领域中，利用考古学研究以田野科学发掘的文物资料为基础，借助于考古资料中的乐舞图像，有别于仅以文史典籍为对象的研究。唐代乐舞作为唐人生活中重要的组成部分，频繁出现在前人所撰古籍、诗书中，为后人的研究提供了丰富的文字资料；同时，唐代“乐”中包含了乐器演奏、歌唱和舞蹈的范畴，其

以具体形象作为另一种视觉审美方式，用图画绘于宅院屋壁之上供人欣赏[①]，或錾刻于器皿之上供人享用，作为权利和荣耀的象征还出现在逝者的墓葬中，或者为石刻、石碑雕刻提供特殊的画面。此类乐舞的图像资料用美术方法阐述了音乐所具有的“可视性”。在以田野科学考古的研究很早就开始了，20世纪后半叶，随着中国考古学家的大量发掘调查工作进行，积累了丰富的考古资料，这些考古资料中涵盖大量的乐舞图像，是古籍文献中难以获知的唐代乐舞史信息，也是对古史文献进行甄别和重新认识的过程。迄今为止，中外学者对唐代乐舞及乐舞图像的著录与研究，大致可分为三个阶段：

第一阶段始于20世纪初至50年代，随着欧洲图像学科的兴起以及外国考察队、探险家的相继闯入中国，致使大批文物流失海外，文物上的图像以及图像学研究亦为国外的研究者提供了具体的研究资料和方法。几乎与此同时，在1910年～1928年间，日本出版了《东瀛珠光》六卷[②]、《正仓院御物图录》[③]，发表了一些正仓院收藏有中国唐土传去的乐器图像。此后，围绕正仓院所藏唐代乐器以及关于此方面研究不断发表，引起学界的关注。日本学者田边尚雄进行了初步的研究，其论著《中国音乐史》④主要使用大量的中国史书资料，论述中国音乐于中亚音乐、西亚细亚音乐、印度佛教艺术以及蒙古勃兴的相互影响，并附音乐图像 73 幅。岸边成雄对藏于日本正仓院中中国唐代乐器十八种共75件⑤考察论证；对唐代乐舞研究成果较为丰富⑥，涉及问题较为广泛，其中代表论著《唐代音乐史的研究》⑦从社会学的角度对唐代乐舞机构进行了深入细致的研究，说明太常寺、教坊、梨园、妓馆等其他乐舞管理机构随着时代的发展而变化，以此反映唐代乐舞活动的发展过程。石田幹之助的《长安之春》[⑧]，书中收录论文“胡旋舞小考”，利用中国文献古籍资料，编缀乐事，详细论述了西方文化对唐代长安的影响。林谦三的论著《隋唐燕乐调研究》[⑨]卷首刊图五帧，书中使用大量中国古籍史料、敦煌乐谱等，为乐律学研究提供极好之范本，对唐代乐舞的研究甚有裨益。又《东亚乐器考》[⑩]考证了以东亚地区，特别是针对 8 世纪时期中国古乐器的源流、沿革、乐律、乐器名称及语源等问题进行考证，文字史料与文物图像结合使用，第一次较为全面地、综合地

①李肇：《唐国史补》曰：敬修宅屋壁有画《奏乐图》，王维尝至其处，维熟视而笑。或问其故，维曰：“此《霓裳羽衣曲》第三叠第一拍。”好事者集乐工验之，无一差者。
②东京审美学院：《东瀛珠光》六册，明治四十三（1910年）年印本。
③东京帝室博物馆刊行：《正仓院御物图录》，昭和三年（1928年）已刊至十三辑。
④田边尚雄著、陈清泉译：《中国音乐史》，上海：上海书店出版社 1984 年版。
⑤岸边成雄著、王耀华译：《古代丝绸之路的音乐》，北京：人民音乐出版社 1988 年版，第 78 页。
⑥岸边成雄主要论著有《正仓院乐器调查报告概要》《唐代乐坊的组织》《唐代乐工的登宫》《长安北里的性格与活动》《唐代的音乐》《古代丝绸之路的音乐》《唐代教坊的成立及其变迁》《唐代的梨园》《唐代音乐文献解说》《燕乐名义考》《南北朝隋唐时代的河西音乐——西凉乐与胡部新声》等。
⑦岸边成雄著、梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北：中华书局 1973 年版。
⑧石田幹之助《长安の春》，东京：株式会社讲谈社，昭和五十四年第一次印刷。
⑨林谦三著，郭沫若译：《隋唐燕乐调研究》，北京：商务印书馆 1936 年版。
⑩林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社，1962 年版。

研究了唐代时期主要一些代表性乐器，对唐代音乐研究起着重要的指南作用。还有法国研究者伯希和、德国伊斯莱克以及日本学人栗田宽、下村三四吉、筒井英俊等[①]对此均有研究。

国内学者在 20 世纪初亦有前人陆续开始借助出土文物研究乐舞艺术，1926 年出版的童斐《中乐寻源》[②]一书包括两卷，依靠文献资料，溯中国音乐之源流，并与西洋乐相对比，论其之异同，为 20 世纪初中国音乐与外国音乐综合研究之代表。1933 年出版向达的《唐代长安与西域文明》，书中收录有关于唐代长安乐舞与西域乐舞之关系研究的论述，阐明西域文化对唐代长安影响的情况，并配有部分出土文物图像和日本传存的唐代乐器、舞蹈形象，解释西域文化在长安的流行发展变化，对唐代乐舞研究有积极的推动作用。1934 年版的孔德《外族音乐流传中国史》[③]论著，上溯古代夷狄之乐，下迄东方诸国之舞，所述重于史籍，考订兼有，史迹详实，有较大参考价值。1935 年齐如山的《故都市乐考》涉及到图像与乐的研究；1936 年王光祈的《中国音乐史》[④]书中存有若干乐舞图像，对中国古代乐器、乐律，舞乐源流述及甚详，其进化发展过程也有论述，是研究唐代乐舞图像研究不可缺少的资料。童书业于 1947 年撰写的论文《唐代的舞与胡式女舞衣》[⑤]，文中使用两件唐代乐舞女俑图像，以说明胡舞输入中原后的种种变异。除此之外，还有朱谦之、沈从文等人[⑥]在论著中对唐代乐舞均为述及。在 20 世纪初到 50 年代的研究中，有三个显著特点：研究对象文史资料多于文物资料；外国研究者将文物资料的乐舞图像最早用于唐代乐舞研究中；研究一开始就注意到中西文化交流的问题。

林谦三的论著涉及问题最为广泛，对后世的研究产生了很大影响。第一次较为全面地、综合地研究了中国古代一些代表性乐器，他通过对乐器分类史的研究，综合萨克斯和舍夫纳二人分类法[⑦]，把诸多乐器根据乐器运动的形式分为体鸣乐器、皮（鸣）乐器、弦（鸣）乐器、气（鸣）乐器四类，对唐代乐器分类研究具有指引作用。其次，林氏书中利用中国文献，参照各时期、各地区考古资料，主要针对中国 8 世纪前后乐器的源起、乐器名称及语源等问题来考察乐器发展变化的过程，研究方法值得借鉴。还有，此乐器考使用图像共 177 幅，其来源有正仓院传存的乐舞形象，有博物馆收藏的艺术品形象，有中国乐书中乐器图像，有斯坦因、伯希和从中国携走之物乐舞雕像和壁画形象，有佛

①引自林谦三：《东亚乐器考》北京：人民音乐出版社，1962 年版，第 5 页，伯希和著有《箜篌与火不思》、伊斯莱克撰写有《中国的舌簧乐器，笙》、栗田宽撰写有《乐器考》、下村三四吉撰写有《关于箜篌》、筒井英俊撰有《佛教音乐与箜篌》

②童斐编纂《中乐寻源》，北京：商务印书馆 1926 年版。

③孔德：《外族音乐流传中国史》，北京：商务印书馆 1934 年版。

④王光祈：《中国音乐史》，桂林：广西师范大学出版社 2005 年版。

⑤童书业：《童书业史籍考证论集》下册，北京：中华书局 2005 年版，第 587 页。

⑥朱谦之：《中国音乐文学史》北京：商务出版社 1935 年版。

⑦林谦三在《东亚乐器考》中载：德国萨克斯的乐器分类法为体音乐器、膜音乐器、弦音乐器和气音乐器四种。法国舍夫纳两大分类法：固定振动乐器、空气振动乐器。

塔寺院中的石刻雕塑，亦有金银器皿上的乐伎纹样，图像丰富多样，每一幅图像与文字紧密结合，用美术方法阐述了音乐所具有的“可视性”，文字与图像结合的形式值得赞赏。

遗憾的是，林谦三在研究中，只能利用各个博物馆和私人收藏以及日本国内的一些乐器图像，缺少明确的科学发掘出土遗物，在分析论述时中借鉴的文物资料有些缺少明确纪年，如在《竖箜篌传入中国的时期》文中使用三条文物资料：亚述的竖箜篌浮雕；中国克孜尔石窟所出弹竖箜篌的天人木雕（伯希和携至德国，今存德国柏林民俗博物馆）；正仓院保存的螺钿槽箜篌残品。此三件无明确纪年，所作研究必会产生疑点，影响到问题的解决。竖箜篌何时传入中国这一问题，学术界一直争论不休，林谦三认为竖箜篌传入中国“应当算吕光征龟兹的东晋孝武帝时代”，①随着中国科学考古的发展，出土资料年代的确定，为箜篌于公元前 5 世纪已传入中国提供了证据。林谦三的《东亚乐器考》大多完成于 40 年代，又有部分完成于 50 年代，出现的问题主要是时代的局限造成的。

第二阶段从 20 世纪 50 年代起至 80 年代，西安地区出土文物中的乐舞图像资料已经得到学术界的关注，由于数量有限、保护条件差以及认识不足，并未引起研究者的重视，研究成果稀少。此时期，主要以古籍、诗书等文字资料研究为主，国外学人对唐代乐舞的研究影响着国内，并在此基础上，持续发展。1956 年，丘琼荪撰写《燕乐探微》一书，以日本林谦三《隋唐燕乐调研究》一书为出发点，对唐代燕乐的诸多问题作深入的研究，对林谦三书中“误者纠之、疏者定之、阙者补之、棼者理之”②，可以说是在林氏对燕乐研究基础上的再探索和再延续。在廖若星辰的唐代乐舞研究方面，此书有极重要的史学价值，但对文物资料和乐舞图像均未涉及。任半塘论著《唐戏弄》③，依靠大量文史资料，探讨了唐代戏弄的生成和发展，以辩体、剧录、伎艺三方面为主体，溯流寻源，逐一考察了构成唐代戏弄的各种因素，探讨了唐戏弄中音乐、舞蹈、歌曲、表演、服饰等方面在唐代的发展水平，此书虽为唐代戏弄之论著，但其中对燕乐、舞姿、乐器多有述及，为唐代音乐艺术的主要论著。

随着隋、唐、五代考古的不断发展，越来越多的地下文物相继面世，为唐代乐舞研究提供宝贵的实物资料。冯汉骥的《前蜀王建墓内石刻伎乐考》（1957 年）④一文以出土考古资料中乐舞雕刻为对象，反映了五代时期音乐、舞蹈的表演形式性质，为考证唐五代音乐、舞蹈提供了极为重要的实物资料。阴法鲁、欧阳予倩等国内学者对此亦有所贡

①林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社，1962 年版，第 226 页。
②丘琼荪遗著、隗芾辑补：《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社 1989 年版，第 1 页。
③任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社 2006 年版。
④冯汉骥著：《川大史学·冯汉骥卷》，成都：四川大学出版社 2006 年版，此文原载《四川大学学报》，1957 年 1 期。

献，在《从敦煌壁画论唐代的音乐与舞蹈》[①]《霓裳羽衣曲》[②]《唐宋大曲的结构》[③]《唐代的音乐艺术》[④]《试探唐代乐舞》[⑤]《唐代乐舞续谈》[⑥]等篇论文中结合敦煌壁画和正仓院的唐代乐器形象，论述了唐代音乐舞蹈的流播趋势。

1961 年在莱比锡开始由多个学者撰写的规模最大、包容最广的音乐图像研究成果《音乐历史图像》以世界各地文化为主，其包含音乐历史、社会生活、乐器及种种相关信息。随之各处散见的研究论文，使音乐与美术图像学合之有序，学科逐渐融合并交叉发展。

第三阶段从 20 世纪 80 年代至今，随着考古工作的发展，科学发掘出土的文物资料越来越多，60 至 70 年代前后昭陵、乾陵、献陵等众多陪葬墓的发掘，一大批保存完好的乐舞图像资料的出土，为乐舞艺术研究不断提供新资料。考古界亦对有乐舞形象的壁画、俑类、石刻、金银玉器等出土文物更加重视，运用文献资料对表现乐舞画面的文物资料进行诠释，同时出版了一批图谱、照片，为唐代乐舞研究提供了珍贵的第一手资料。随着承载乐舞图像出土文物的展出和图像资料公布，更多学者参与其中，使唐代乐舞图像研究有较大发展，研究的广度和深度较前有所扩大和增加。在此时段，主要是以考古发掘为基础的科学著录和研究阶段，也包含一些注重史料，结合相关学科交叉研究的著录，主要表现为三个方面；

第一，以史书典籍为主，结合其他相关学科，交叉研究。王昆吾论著《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》[⑦](1985 年)，以隋唐五代的长短句歌辞为研究对象（不包括宫廷祭祀乐歌歌辞），论述音乐与歌辞相互作用、相互转化，而使二者相得益彰，共同发展。隋唐五代歌辞隶属文学范畴，是音乐中不可分割的一部分。周期政博士论文《唐代乐舞歌辞研究》[⑧]在文学与音乐相融合基础上，以唐代音乐和舞蹈的歌辞为研究对象，探讨其相互促进、相互发展之关系，从清乐、雅乐、燕乐几个方面，论述唐代乐舞对歌辞的繁荣起着极为重要的作用。此上论著是唐代音乐与其他学科相互交叉之研究成果。

常任侠的《汉唐间西域音乐的东渐》[⑨]利用大量文史资料，结合部分文物资料阐述西域音乐艺术东渐对唐代长安的影响。周菁葆撰写的关于唐代乐舞的系列论文[⑩]；秦序

---

①阴法鲁著:《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局 2008 年版，第 199 页。
②阴法鲁著:《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局 2008 年版，第 169 页。
③阴法鲁:《唐宋大曲的结构》，载《舞蹈丛刊》第一辑，上海：上海文化出版社 1957 年版。
④阴法鲁:《唐代的音乐艺术》，载《人民音乐》1959 年三期。
⑤欧阳予倩:《试探唐代乐舞》，载《舞蹈》1959 年 3 期。
⑥欧阳予倩:《唐代乐舞续谈》，载《舞蹈》1960 年 6 期。
⑦王昆吾:《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局 1996 年版。
⑧周期政:《唐代乐舞歌辞研究》，2004 年河北大学博士论文。
⑨常任侠:《汉唐间西域音乐的东渐》，载《音乐研究》1080 年 2 期。
⑩周菁葆:《古代丝绸之路音乐舞蹈钩沉》，载《新疆艺术学院学报》2003 年 2 期；周菁葆:《丝绸之路上的箜篌及其东渐》，载《新疆艺术学院学报》2010 年 1 期；周菁葆:《丝绸之路上的凤首箜篌（上）（下）》，载《乐器》2010 年 4 期、5 期。

《唐九、十部乐与二部伎之关系》[①]、柯黎、张维《唐乐舞“坐、立部伎”与“九、十部乐”之关系》[②]等论文均以文史资料为依据对唐代乐舞展开研究。此外，还有一部分博士论文也对此做了较为深入的研究，如孙晓辉博士论文《两唐书乐志考》、[③]袁禾博士论文《论中国宫廷舞蹈》[④]、刘洋博士论文《唐代宫廷乐器组合研究》[⑤]等。

第二、20 世纪 50 年代至今，随着考古工作的发展不断发掘出来的新资料，以及各地博物馆、研究机构陆续出版了一些乐舞图录、图典，为唐代乐舞图像研究不断提供新的图像资料，其中，刊布西安地区出土文物中有唐代乐舞图像资料的图典、图录有：方建军主编《中国音乐文物大系》陕西卷[⑥]的编撰把若干幅西安地区出土的唐代文物中乐舞图像收录在案，尽管只占西安地区出土中一小部分，却为中国乐舞图像研究起到了重要的指南作用。

修海林、王子初：《看得见的音乐：乐器》[⑦]一书以乐器图像为主，从新石器时期至明清，对全国文物资料中的乐器图像及乐舞图像进行了综合整理，书中有收录唐代西安出土文物中乐舞图像不足十幅。还有刊布有壁画、乐俑、石刻、金银玉器等物上的图像有以下数种。

《中国音乐史图鉴》[⑧]收录乐舞图像 15 幅；

《中国舞蹈文物图典》收录乐舞图像 27 幅[⑨]；

《图说中国音乐》[⑩]收录乐舞图像 5 幅；

《图说中国舞蹈史》[11]收录唐代乐舞图像 42 幅；

《昭陵唐墓壁画》[12]收录乐舞图像 15 幅；

《陕西新出土唐墓壁画》[13]收录乐舞图像 6 幅；

《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷》[14]收录乐舞图像 10 幅；

《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·金银器卷》[15]收录乐舞图像 9 幅；

《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·陶俑卷》[①]收录乐舞图像 9 幅；

---

①秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》，载《中央音乐学院学报》1993 年 4 期。
②柯黎、张维《唐乐舞“坐、立部伎”与“九、十部乐”之关系》，载《北京舞蹈学院学报》2011 年 2 期。
③孙晓辉：《两唐书乐志研究》，2001 年扬州大学古代文学博士论文。
④袁禾：《论中国宫廷舞蹈》，2000 年中国艺术研究院博士论文。
⑤刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，2008 年中国艺术研究院博士论文。
⑥方建军主编：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版。
⑦修海林、王子初：《看得见的音乐：乐器》，上海：上海文艺出版社 2001 年版。
⑧刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社 1988 年版。
⑨刘伯恩编著《中国舞蹈文物图典》，上海：上海音乐出版社 2002 年版。
⑩赵会生、王旭主编《图说中国音乐》，长春：吉林人民出版社 2009 年版。
11冯双白、王宁宁、刘晓真编：《图说中国舞蹈史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版。
12昭陵博物馆：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版。
13陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社 1998 年版。
14冀东山：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社 2006 年版。
15冀东山：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·金银器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版。

《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·玉杂器卷》[②]收录乐舞图像 5 幅；

《壁上丹青：陕西出土壁画集》[③]收录乐舞图像 6 幅；

《章怀太子墓墓壁画》[④]收录乐舞图像 4 幅；

《懿德太子墓壁画》[⑤]收录乐舞图像 3 幅；

《新城、房陵、永泰公主墓壁画》[⑥]收录乐舞图像 5 幅；

《花舞大唐春：何家村遗宝精粹》[⑦]收录乐舞图像 3 幅；

《壁上丹青·陕西出土壁画集》上、下册[⑧]收录乐舞图像 13 幅；

《西安大唐西市博物馆》[⑨]收录乐舞图像 13 幅；

《隋唐文化》[⑩]收录乐舞图像 5 幅；

《陕西古代石刻艺术》[11]收录乐舞图像 4 幅；

第三，以文史资料为依靠，以文物资料为基础，用图像阐释唐代乐舞的源流、发展及变化。主要论文有：陈炎的《唐代骠国献乐考》[12]一文运用文献和国内外研究成果，辅之相关文物资料，博引旁证，对唐代骠国音乐、乐器、音律等进行深入的研究，从献乐年代、乐器、来使身份、路程以及积极影响等几个方面，说明中西文化交流的重大意义。文中配有数张文物图像，在内容丰富的基础上又具可观赏性。

王维真的《汉唐大曲研究》[13]，使用出土文物图像、敦煌乐舞壁画、正仓院传存的中国唐代乐舞形象四十幅，图文相合，说明唐代大曲的构成特征。沈冬的论著《唐代乐舞新论》[14]，刊布 25 幅乐舞图像（1999 年），其中有西安地区出土文物中乐舞图像、敦煌壁画、石窟造像、正仓院唐代乐器形象、博物馆乐器图像等，书中以唐代雅、胡、俗三乐并力发展，彼此争胜为纲领，提出“以胡入雅、以胡入俗、以俗入雅”的发展脉络，对唐代乐舞研究可谓另辟蹊径，有独到之处。

牛龙菲的《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[15]两卷，共分文献、形象两大类。文献记载有东汉元嘉二年（152 年）的简牍乐谱残片，有唐代抄本乐谱，有关于古代音乐生

---

①冀东山：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·陶俑卷》，西安：三秦出版社 2006 年版。
②冀东山：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·玉杂器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版。
③陕西省考古研究院：《壁上丹青：陕西出土壁画集》下，北京：科学出版社 2009 年版。
④张铭洽：《章怀太子墓墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年版。
⑤申秦雁：《懿德太子墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年版。
⑥李国珍：《新城、房陵、永泰公主墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年版。
⑦齐东方、申秦雁主编：《花舞大唐春：何家村遗宝精粹》，北京：文物出版社 2003 年版。
⑧陕西省考古研究所：《壁上丹青·陕西出土壁画集》，北京：科学出版社 2009 年版。
⑨吕建中：《西安大唐西市博物馆》，西安：陕西人民出版社 2009 年版。
⑩王仁波：《隋唐文化》，香港：中华书局（香港）有限公司 1990 年版。
11 李域铮编著：《陕西古代石刻艺术》，西安：三秦出版社 1995 年版。
12 陈炎《唐代骠国献乐考》，载《陈炎文集》上册，北京：中华书局 2006 年版，第 294 页。
13 王维真：《汉唐大曲研究》，台北：学艺出版社，1988年版。
14 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社 2004 年版。
15牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社 1996 年版。

活、乐伎、物伎、乐器、乐舞表演的文字记载，主要对北凉、北魏、西魏、北周、隋、初唐、盛唐、中晚唐、五代乃至宋、西夏、元、清 14 个朝代的有关资料分类整理；形象（图像）资料包括敦煌 492 个洞窟和敦煌藏经洞所出的“敦煌遗画”，其中包括斯坦因、伯希和劫取的壁画部分，以及 437 窟残存伎乐部分，以乐器和乐舞两大类，根据传世文献、出土文物、乐器实物与敦煌壁画相互映照，进行综合性研究，在敦煌石窟音乐舞蹈研究方面取得了相当成就。庄壮《敦煌石窟音乐》①也以敦煌壁画为研究对象，结合文史资料，不仅对近 500 个洞窟壁画中乐舞图像乐器、乐舞形式进行归纳整理，对乐器进行考释，还对敦煌曲谱、敦煌舞谱做出详细解释。又有饶宗颐、陈应时、郑汝中对此也有突出贡献，另外还有各处散见的论文，把敦煌乐舞研究不断推向前进。在这些论著中，多附有大量图像资料，文字与图像相结合，使人有身临其境之感。另外，敦煌石窟壁画中大量的唐代乐舞图像也为本文提供极为珍贵的文字和图像资料。

杜文玉《丝绸之路与新罗乐舞》②、陈海涛《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞》③、张庆捷《北朝隋唐粟特的“胡腾舞”》④等文章，结合出土文物资料，对文章中的个体对象作出深入、系统的研究，史书典籍与出土考古资料的相互印证，加强了此类文章的可信度，为乐舞图像与考古资料相结合之典范。罗艺峰、钟瑜著《音乐人类学的大视野》⑤一书，以中国与南亚马来诺巴音乐数千年的音乐交流加以研究，其中涉及唐代部分资料较为丰富。王克芬的《中国舞蹈史·隋、唐、五代部分》收录有部分西安地区出土文物中的乐舞画面。王子初《中国音乐考古学》⑥齐东方《隋唐考古》⑦《唐代金银器研究》⑧均以考古资料为基础，对唐代若干器物加以考证，对唐代乐舞图像研究有着重要的指导作用。

利用西安地区出土文物资料，结合文献史料，并以图像阐释唐代乐舞论著有：金维诺、李遇春《张雄夫妻墓俑与初唐傀儡戏》⑨、熊培庚《唐苏思勗墓舞乐壁画图》⑩，秦序《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》等文章，对唐代某一种乐舞图像做细致的探讨。又有方建军、蒋詠荷《陕西出土音乐文物》[11]对陕西地区出土的磬、埙、甬钟、笛、鼓等乐器整理研究，其成果极有学术价值。

①庄壮：《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社 1984 年版。
②文载《人文杂志》2009 年 1 期。
③文载《考古与文物》2003 年 3 期。
④文载荣新江主编《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，中华书局 2005 年。
⑤罗艺峰、钟瑜著《音乐人类学的大视野·华南与马来民族音乐考察及比较研究》，上海：上海音乐出版社 2002 年版。
⑥王子初：《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社 2003 年版。
⑦齐东方：《隋唐考古》，北京：北京：中国社会科学院 1999 年版。
⑧齐东方：《唐代金银器研究》，北京：文物出版社 2002 年版。
⑨金维诺、李遇春：《张雄夫妻墓俑与初唐傀儡戏》，载《文物》1976 年 12 期。
⑩熊培庚：《唐苏思勗墓壁画舞乐图》，载《文物》1960 年 8、9 期。
11方建军、蒋詠荷：《陕西出土音乐文物》，西安：陕西师范大学出版社 1991 年版。

此外，还有周伟洲先生《西安地区部分出土文物中所见的唐代乐舞形象》[①]《从郑仁泰墓出土的乐舞俑谈唐代音乐和礼仪制度》[②]。此类文章考古资料、文史资料、图像资料三者相结合，对唐代乐舞形象溯源考证，说明唐代胡乐与汉乐是当时乐舞的两大主流。孙机的《唐李寿石椁线刻侍女图、乐舞图散记》[③]文亦有相近之观点，以李寿墓出土石椁线刻乐舞图像为线索，讨论了坐、立二部乐的形成及唐代多种乐器、舞姿的考证，溯其源流，论其发展，旨在说明胡乐胡舞虽“风靡一时，倾其空巷”，但中原传统的文化一直是唐代乐舞文化的主流成分，外来因素只使其发展更为丰富。此类文章研究方法及论述观点亦为本文研究提供极好示范作用，为进一步探讨唐代乐舞发展奠定基础。

又有西方学者如美国安尼塔·朱里安诺等的《文化融合：Miho 博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》和美国艺术历史学家乐仲迪（Judith Lerner）《日本美穗博物院藏中国十一围屏双塔柱门石榻》[④]，以及近期陆续由联合国教科文组织出版，汇集多国学者专家编著的《中亚文明史》中关于唐代音乐的论述等；亦为唐代乐舞图像学研究提供了丰富的资料和新的方法、思路和理论依据。

概括了中国唐代乐舞图像的发现和研究，从艺术考古学的角度看，主要作了以下几个方面的工作：（1）试图找出唐代乐舞与中亚、西亚以及与西方乐器、舞姿的联系。（2）探讨了唐代乐舞的兴衰与唐代政治、社会、宗教信仰的关系。（3）尝试了乐器分类问题的研究。（4）涉及到唐代乐舞在不同区域的流播差异。（5）以唐代乐舞为资料，与文化、诗词、美术、服饰等方面问题的探讨。唐代乐舞图像研究刚刚开始，尚待深入研究，前辈学者在此领域的研究历程中做出来了杰出的贡献，他们的许多科研成果和研究方法至今仍具有重要的指导意义，随着时代的变迁，多种学科的交叉融合，在唐代乐舞图像以后的研究中总结前者之得失，给后来者研究者以启示。

三、研究思路和方法

图像有多种含义，包括各种图形和影像。图像为人类构建了一个形象的思维模式，有利于更直接、更快捷的学习和思考问题。西安地区出土文物中有大量唐代乐舞图像资料，如何发现和解释这些图像的象征意义，揭示图像在初唐、盛唐、中晚唐不同时期中形成、变化以及涵盖的思想观念和审美认知；如何利用现代视觉艺术研究的一个重要理论学科，将壁画、碑石、陶俑和金银玉器等美术品中乐舞图像转化为形象具体的艺术表

①文载《文物》1978 年 4 期。
②文载《文物》1980 年 7 期。
③孙机：《中国圣火·中国古文物与东亚文化交流中的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社 1996 年版，第 198—页。
④美国艺术历史学家乐仲迪（Judith Lerner）文、苏银梅译：《日本美穗博物院藏中国十一围屏双塔柱门石榻》，载《宁夏社会科学》2003 年 1 期，第 83 页。

述方式，为现在的现实社会服务。从唐代长安存留的乐舞图像观察，这些有视觉感知的美术品中，其生成受到时空关系中方方面面的影响，这些影响组成了复杂的乐舞图像，它丰富了人们对美术品的视觉感知，但也对研究者的正确判断增加了困难。因此，有必要借助图像学的研究方法，对中国唐代乐舞艺术做进一步探讨。

潘诺夫斯基认为，对艺术作品的解释落实在三个层次上，即图像意义三层次的解释理论。是一种以内容分析为出发点，根据传统风格史的知识背景来解释艺术品象征意义的图像学研究方法，在现代图像学的发展史上具有纲领性的意义，虽然这一理论收到广泛关注和肯定，但也受到许多质疑，然而却没有任何人认为这个方法无用。李泽厚从美学角度概括出图像的重要性，并鲜明提出多看一些图像性的东西，就能够感染你的思想，影响你的观念，对图像的作用给予肯定。尽管这是从视觉艺术的图像学的角度开始对中国历代文化做出较为隐蔽的和尝试性的解释，具有不成熟因素，但却是较有意识的将视觉艺术提到较为明显地位的一个过程。本论文试图借用图像学这个概念，来研究唐代乐舞图像中乐舞艺术特点的审美意识流变，从唐代乐舞图像的变化审视社会思潮、文化思潮的变化，以及唐代社会的变革给乐舞图像带来的深刻影响，对不同乐舞图像中音乐、舞蹈领域进行了理论的分析和综合，从历史的视角勾勒出中国唐代乐舞图像审美意识的发展和演变历程。佛教像碑乐舞图像反映了宗教信仰，墓室乐舞图像反映了审美情趣、陪葬陶俑反映了丧葬礼乐制度，金银器皿乐舞图像反映了中西文化交流，唐代乐舞图像具有极强的特性，渗入社会的方方面面，通过这些图像的审美特性、艺术特质和文化内涵的发展过程研究，看出唐代乐舞图像对中国传统文化的影响。

中国唐代乐舞，明显带有听觉艺术（音乐）和视觉艺术（舞蹈）的成分，但令人遗憾的是唐代音乐史上绝无音响资料可言；舞蹈更不适合用文字来记录描述，因此，遗存的乐舞图像便显示出无可比拟的研究价值，为研究唐代乐舞提供了生动的形象资料。但仅有图像是远远不够的，如果没有详实的文献资料、可靠的考古资料以及历史学、音乐学、美术学等学科相互交叉的研究方法，图像也只能孤立存在，而无研究的价值。基于此点，本文在探讨唐代长安遗存乐舞图像研究时，以文献资料为依据，在实地调研，采集图谱，取得原始考古资料基础上，采用历史学、音乐学、美术学等学科相互交叉研究方法，结合乐器、乐谱、舞谱及乐舞风俗的资料参照，对唐代乐舞作探索性研究，主要方法有以下几点：

第一，以文献资料为依据，是本文研究的基础。中国历史发展中留存下的古代文献资料是人类社会中的宝藏，其涵盖面的广泛性和时间的持续性是中国文化之独有。这些珍贵的文献包含着所有历史资料，是了解历史发展中各个时期中乐舞发展的重要线索，较为全面认识文献，学会在浩瀚如烟的各种文献中找到所需要的、尽可能丰富的文献资

料，尤其是唐代历史中各个年代的文史资料是至关重要的，此外，还需要有能力对这些资料的版本进行甄别，确定较早的、较全的、较可靠版本用于研究，丰富的文献资料是唐代乐舞图像研究中必不可少的基础部分。

第二，实地调研，采集图谱，取得原始考古资料。利用西安地区是唐代文化艺术的汇集地优势，陕西省考古研究所、陕西历史博物馆、西安碑林博物馆、咸阳博物馆、昭陵博物馆、乾陵博物馆、临潼博物馆、唐十八陵遗址以及数量众多的陪葬墓、法门寺遗址及博物馆、临潼庆山寺遗址、大慈恩寺（大雁塔）遗址、荐福寺（小雁塔）遗址等地都有丰富的唐代乐舞图像资料。

第三，采用文献学、历史学、考古学、美术学、音乐学学科相互交叉研究方法，以历史发展的眼光，解读美术图像与音乐舞蹈的相互关联，分析唐代乐舞图像的文化内涵与审美意象，采取多角度对唐代乐舞画面所凝聚的中国文化艺术进行研究。本文研究对象是人类社会、人自身、行为规范所组成的一个完整过程，这个过程涵盖了唐代社会的诸多因素，反映了一个完整的知识图谱，这个图谱并非孤立存在，因此，需要学科的融合和重组，产生出新的综合性知识分支，相互渗透、相互借用，利用整体性、交叉性思维模式观察研究，推动中国乐舞艺术的发展。

第四，个案分析与比较分析相结合。个案分析是选择最具有代表性的乐舞图像进行挖掘，比较分析是在个案的基础上将长安附近不同地域的乐舞图像进行系统研究，把初唐、盛唐、中晚唐不同时期乐舞图像进行比较，在个案分析与比较分析的基础上对承载唐代乐舞图像的文物资料进行归纳整理。

研究唐代乐舞是实用理性、象征意义作用下音乐舞蹈的典型，通过研究唐代乐舞产生的历史与文化背景、中西方不同文化艺术的发展规律，探索唐代乐舞图像所蕴含的时代特征、文化内涵和社会风尚，说明乐舞图像是实用理性的升华。拟从不同角度分析唐代乐舞对社会发展的影响，墓室乐舞壁画，是中国视死如生的观念体现；骆驼载乐俑，是中西方文化艺术融合之见证；伎乐纹金银杯、玉带，是富足奢侈生活之象征；像碑石刻，是宗教信仰之昭示。此一系列象征、审美意象的发展变化，其实用理性、象征意义和表现形式在唐代乐舞得以充分彰显。系统收集整理这些图像资料，加以论证研究，得出唐代乐舞在中国艺术发展中的历史性地位是本文的研究重点。

四、研究内容及拟创新之处

本文在尽可能吸取其他不同学者、专家研究的成果基础上，借鉴中外学者研究方法，利用最新考古资料，弥足前辈学者研究之欠缺或空白之处。主要研究内容包括以下四个部分。第一部分概述含有乐舞图像文物的十三个唐代遗址，其包括九座唐代墓葬遗址、

三个佛教遗址及南郊何家村窖藏文物遗址，此遗址出土多种文物含有大量乐舞图像。第二部分将西安地区出土文物分类整理，主要分为墓室壁画、佛教像碑、陶俑、金银器等几类，每一种类的出土文物以时间为序，将其归类收集、整理，按照年代编号进行初步研究，为第三部分、第四部分的乐器和舞蹈研究奠定基础，便于从纵向和横向来探讨更深层次的问题。第三部分以乐器为核心的个案研究，列举这一外来弦乐器“箜篌”如何成为唐代盛行的一件器物，进而通过乐器的传播探讨音乐艺术的传播、交流对人类文明发展的积极作用。第四部分以唐代舞蹈程式化的特点为核心，将目光集中于乐舞图像本身，利用大量的图像资料以探寻乐舞艺术的发展规律，在其萌蘖、演变、成熟的过程中，其题材、形式、内容亦逐步完备，形成一定的发展模式，形成程式化特点，此为唐代乐舞艺术令人瞩目的关键所在。在此研究内容基础上，本文拟创新之处有以下几点：

第一，系统收集、整理西安及其附近地区唐代出土文物中有关乐舞的形象资料，特别是近年来考古出土的新图像资料，加以分类并进行初步研究。随着中国科学考古工作的发展，在西安城区周围及渭北高原的广大地区，存有大量唐代文化遗址和墓葬，发掘出考察唐代乐舞的文物图像资料，这些图像资料与所处时代的社会文化意识形态息息相关，真实生动反映了当时乐舞的发展面貌，成为考察唐时期政治、经济、文化、风俗的重要考古线索和可靠的原始资料。80年代改革开放后，科学考察出土文物逐渐引起学人们的极大关注，加之不断有新的考古发现涌入研究领域，尤其在进入 90 年代以后，大量科学发掘出土的墓葬、遗址、遗物中存有大量唐代乐舞图像,为研究唐代乐舞艺术提供了珍贵的图像资料。

通过对唐代长安遗存乐舞图像观察及掌握，根据出土文物质地不同对其进行归类，有利于不同材质类型，分别整理，系统划分，更好划分乐舞图像所表现的内容和形式。本文将载有唐代乐舞图像的文物资料按照博物馆等文物收藏单位对文物藏品的分类方法，运用材质法对其进行分类整理，分为唐墓壁画、唐墓乐俑、佛教石刻、金银玉器共四类。唐墓壁画包括代表性遗址 7 个，如李寿墓遗址、韦贵妃墓遗址、李勣（徐楙功）墓遗址、富平朱家道村唐墓遗迹、唐苏思勖墓遗址、陕棉十厂唐墓遗址、唐李宪墓遗址，此 7 个遗址存有初唐、盛唐、中晚唐代表性乐舞壁画。唐墓乐俑包括代表性遗址 2 个，如郑仁泰墓遗址、金乡县主墓遗址，保存有初唐、盛唐时期代表性乐舞陶俑。佛教代表性遗址 3 个，如大雁塔遗址、临潼唐庆山寺遗迹、法门寺遗址，三个遗址存有佛教代表性乐舞图像。金银玉器包括代表性遗址 1 个，西安南郊何家村窖藏文物遗迹，存有盛唐时期金银器皿上代表性图像。从上述乐舞图像遗迹的分布情况看，唐代社会中乐舞已成为上层贵族生活中的一部分，遍布于佛教领域，并浸入现实社会生活的多个方面。

第二，本文第二部分是应用新的图像学的理论和方法，将西安及邻近地区发现的唐

代壁画、碑石、陶俑和金银玉器等美术品中乐舞图像按材质和类型分类整理，加以阐释，综合音乐舞蹈史、艺术史、考古学、社会生活史、中外关系史等相关学科知识，把不同学科理论、方法有机地溶为一体，并在其间寻找“空白地带”和“交叉领域”；不仅对各种文物类型的乐舞图像进行了初步研究，而且便于今后对唐代乐舞进一步深入的研究。另外，根据研究需要，在收集资料期间，笔者曾前往新疆、甘肃、青海、山东、河南、陕西各地区等地进行历史人类学田野调查，收集有关唐代乐舞图像资料，以与上述资料作比较研究。

第三，本文第三部分是对唐代文物乐舞图像中常见的外来乐器箜篌(竖箜篌)的专题研究。文中对箜篌的传入、发展、演变提出了一些新的看法和见解，指出唐代甚为流行的竖箜篌源自于西亚两河流域的竖琴，先后流播于希腊、埃及、印度、健陀罗地区以及中亚等地，经西域、河西走廊，传入中国长安，是中西文化交流的产物。这件外来乐器在进入唐都城长安后发生了诸多变异，造型、功能、使用和演奏技法都发生了一系列的变化，有明显中国印记，并进一步演变为中国乐器，又从东向西，影响着中亚以及西亚一些地区。

第四，本文第四部分也是关于唐代乐舞图像的“程式化”问题的专题研究。乐舞艺术发展如同一切事物发展规律一样，有一个程式化演变的的过程。中国唐代乐舞为中国传统乐舞之集大成者，是具有唐代乐舞程式化特征的舞蹈形式，包涵中国自汉魏以来形成的长袖舞和自中亚沿“丝绸之路”进入中土的昭武九姓粟特人的“胡舞”，这种融合了中西方文化的艺术形式在内容题材、表现形式、舞姿技巧都趋于完备，并被熟练掌握之后，便会循序不断地被重复和模仿，进入程式化形式之中。这是一切艺术发展存在的规律，这种规律也程式化的反映到相关文物资料中的乐舞图像之中。

于是，诸多具有中国传统文化的“长袖舞”与外域 “胡舞”之代表“胡腾舞”、“胡旋舞”、“柘枝舞”相互融合，相互借鉴，不仅共处一个画面中，而后共同发展，演变为一个富含多种艺术特征的表现形式。此中诸多乐姿舞容呈现出明显程式化特征，成为唐及五代、宋代以后之乐舞之范本，对后世的影响至深至远。这种程式化特征并非固守一偶之舞姿，而是唐代社会中人类精神领域审美的高度体现，是实现了审美者理想后建立的稳定审美系统，更是艺术成熟的重要标志。本专题研究在中国历史遗留史料基础上，以西安附近一带出土文物资料为线索，按照史料记载、墓志纪年、墓葬结构等，并借助诸多汉魏、隋唐时期的乐舞图像遗痕，考察中西方不同文化中乐舞相互交融的场面，找寻其程式化演变的过程。

第一章　唐代长安遗存乐舞图像的典型遗迹

一、墓葬遗址

西安及其附近地区(简称西安地区)是唐代都城所在。上自皇亲国戚，下至闾间百姓均喜集于此，欲展宏图。外域望族及富商追逐于此，取名争利。唐代长安一时成为中原福地，他们不仅生前留恋不已，死后也愿意埋葬在长安附近。再之统治者将帝陵大多选于都城周边，倡导功臣良将陪葬帝陵，既彰显皇家威仪又笼络人心，臣更以此为荣，代代相继，因而在渭北高原形成了为数众多的唐陵陪葬墓。这些数量众多，地位显赫、级别丰富的各类墓葬遗存是中国唐代考古学研究的重点内容。由于西安地区唐代墓葬这一方面容蕴含丰富的学术价值，因而，一直为学者所广泛关注。从宋代开始，便有一些著名的学者瞩目于此，[①]他们或收录碑石，或考察地理，或图记名胜古迹，这些工作为研究唐代墓葬建立了扎实的金石学与文献学基础。近年来对西安地区唐墓的科学研究已经进行了半个多世纪，为了进一步推动这方面的深人研究，在对此研究所取得的成就基础上，本研究对藏有乐舞图像资料的典型墓葬做一简单梳理。

根据考古发掘简报和报告，对西安地区及其附近地区出土的考古资料进行梳理，根据出土文物的不同以及承载乐舞图像的材质分布情况，总结出具有代表性乐舞壁画遗迹有李寿墓遗址、韦贵妃墓遗址、李勣（徐楙功）墓遗址、富平朱家道村唐墓遗迹、唐李宪墓遗址、唐苏思勖墓遗址、陕棉十厂唐墓遗址、郑仁泰墓遗址、金乡县主墓遗址九座墓葬中绘有典型唐代乐舞图像，这些遗址反映了唐代独特的丧葬制度，是我国古代乐舞艺术鼎盛时期的鲜活再现，生动再现了唐代乐舞的盛况，其中李寿墓、韦贵妃墓、李勣（徐楙功）墓、富平朱家道村唐墓、唐李宪墓、唐苏思勖墓、陕棉十厂唐墓中绘有大量乐舞壁画，本文根据其墓出土的墓志及有关史料，将此 7 个遗址按年代先后排列，以期从中观察唐代乐舞发展的轨迹。郑仁泰墓、金乡县主墓出土大量具有代表意义的乐俑，此两座墓葬遗址根据出土墓志及有关史料对保存有不同类型的乐舞陶俑按年代先后排列。以上遗址所出土乐舞图像在艺术价值、历史价值等方面极为珍贵，无论是出土的数量还是质量来看，这九座遗址均具有代表性。

(一) 李寿墓遗址

李寿，“字神通，陇西狄道人。太祖景皇帝（李虎）之孙，郑孝王（李亮）之嫡子

①宋代的宋敏求、张茂中、游师雄等。明代的祁光中，清代的毕沅等人都对西安地区的唐代墓葬做过一些研究。

也。”[①]高祖从弟，太宗从叔。初拜光禄大夫，封赵兴郡开国公。武德元年（618年），拜右翊卫大将军，并进爵永康郡王。“临轩授封，又改封淮安郡王，邑户如旧。”[②]贞观四年（630年）十二月，患疾卒于长安延福里第，春秋五十有四，贞观五年（631年）十二月，葬于雍州三原县之万寿原。太宗皇帝诏赠司空（正一品），谥曰靖王。两《唐书》有传。

李寿墓位于陕西省三原县陵前公社焦村，由于盗扰、雨水浸灌，墓内积水严重，天井塌陷，1973年3月对李寿墓进行发掘整理，发现地表残存的封土堆呈不规则圆锥形，高8.4米、周长61.4米，夯筑，封土堆南面排列石人1件（有残损），石羊2对（其中三件埋于地下土中），石虎1对，石柱1对。

地下墓葬由墓道、过洞、天井、小龛、甬道、墓室组成，全长44.4米，南偏东14度。墓道水平长16.8米、宽2.30米，呈斜坡形一直通向甬道，过洞4个，天井5个（一天井置于甬道上），小龛2个，东小龛北部放置陶俑，南部地面有火烤印迹，残存漆皮一层，疑为漆盘或漆箱，在漆皮层上有灰陶罐6个。西小龛因盗扰，器物损失严重，仅存男立俑1件，四耳白瓷罐4件。甬道以石门为界分为前后两部分，石门后面置龟形墓志一合，墓志长1.66、宽0.96、高0.64米。兽首，龟身，四足趴伏在长方座上。龟志以龟背甲为盖，上篆刻“大唐故司空公上柱国淮安靖王墓志铭”阳文共一十六字，边沿饰以龟甲、蔓草、连珠纹样。

墓室长3.8米、宽3.95米，因顶部坍塌，原高度不明。墓室东部用条砖铺底，西部放石椁一具，石椁由28块青石构成，外观呈面阔三间、进深一间的歇山顶殿堂形，通高2.2米、底长3.55、宽1.85米。石椁外部为浅浮雕并绘彩贴金的四神、武士护卫、文武侍从、骑龙驾凤的升仙画面，椁里内壁阴线镌刻内容丰富，有成群的侍者、众多的仆役、星象等画面；最引人注目的是捧持各种乐器奏乐以及翩翩起舞的乐舞伎人，椁底四周为阴线刻的十二生肖图。石椁门扇被置于一边，石门、椁顶南面石壁因盗扰毁损不全，椁内木棺仅余残片及棺钉，人骨已扰乱，葬式不明，椁内随葬物品被盗取扰乱。李寿墓石椁里外均饰以精美的人物、四神、侍从、星象、乐舞雕刻，墓室东部以条砖铺底的地方象征前室，而石椁象征墓主人生前的寝殿，正如傅熹年：《唐代隧道墓的形制构造和所反映的地上宫室》所言：“墓室，分为前后二室，后室停放棺椁，象生前的寝殿。”[③]

墓室东南角及龟形墓志后放置陶俑已扰乱并残破，陶俑的种类有镇墓兽、男侍立仪

①吴刚主编，王京阳等点校《全唐文补遗》，西安：三秦出版社1994年版，第474页。
②吴刚主编，王京阳等点校《全唐文补遗》，西安：三秦出版社1994年版，第474页。
③傅熹年：《唐代隧道墓的形制构造和所反映的地上宫室》，载《文物与考古论集》，北京：文物出版社1986年版，第322页。

仗俑、男骑马武士俑、男骑马鼓吹俑、女侍立俑、女舞俑、女骑马俑、陶家畜和陶瓷器等。在角落及淤土中发现铜碗、铜镜、金饰、料珠、玻璃碎片等。

墓道、过洞、天井、甬道、墓室绘有壁画，表现内容非常丰富。其主要内容有：墓道长近 17 米的东、西两壁绘有对称的骑马出行图，出行图上又有东西对称的飞天图和狩猎图。过洞、天井绘有壁画，第一天井东西壁绘有步行仪仗图，第四天井东西壁下部绘有大型戟架两付，每架列戟七根。四个过洞及甬道的南壁绘有重楼建筑、农耕、牧养、杂役图。甬道内壁画则绘以对称的内侍图和侍女图，人物动作多样，神态各异。侍女图所示应为贵族内廷所服役者一类，内侍图“当为在王公贵族内廷服役的内竖一类人物。”①甬道后段东壁绘一佛家寺院，内有殿堂、双阁，殿内外又有沙弥十余人，或盘腿打坐、或双手合十伫立、或殿旁走动。甬道西壁绘一道观，正面辟一门，周有回廊环绕，院落以墙隔为前后两部，墙上辟门，院内外有道士、女冠活动。

墓室内壁画毁损严重，漫漶不清，仅存部分画面。西壁上部有马厩及草料库；南壁下部只存两幅侍女图；北壁东部有贵族庭院一座，院内左上角绘亭阁、山石、树木、贵妇、侍从在游乐，中间部分绘有乐舞一组，庭院内容甚为丰富。②

（二）韦贵妃墓遗址

韦贵妃，名珪，字泽，京兆杜陵人，生于隋开皇十七年（597 年），初嫁渤海望族李雄之子李友珉，生定襄县主③（嫁阿史那忠为妻），李雄举兵反隋，兵败遭诛，家被籍没。隋室被灭后，又被李世民纳为妃子，生临川公主李孟姜和纪王李慎。贞观元年（627 年），唐太宗即位，封其为贵妃，位居皇后长孙氏之下，后宫嫔妃之首。《旧唐书・后妃列传》载：“唐因隋制，皇后之下有贵妃、淑妃、德妃、贤妃各一人，为夫人，正一品。”④贞观十年（636 年）长孙皇后卒后，韦贵妃即统领后宫，为宫中位至尊者。唐高宗永徽元年（650 年），册拜为纪国太妃，“麟德二年（665 年）九月二十八薨於河南敦行里第，春秋六十九”。⑤乾封元年（666 年）十二月陪葬昭陵。两《唐书》无传。

1990 年春在礼泉县烟霞镇陵光村北约 700 米处发现韦贵妃墓葬，位于昭陵东南方的冶姑岭上，距太宗陵寝最近，距陵山仅隔一沟。是唯一一座“因山为墓”的陪葬墓。同年 11 月，昭陵博物馆对此墓进行发掘整理，墓表前有石华表、石人、石羊、神道碑等，碑有龟座。地下墓葬由斜坡墓道、4 个过洞、4 个天井、前甬道、前室、后甬道、后室

①陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974 年 9 期，第 74 页。
②陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974 年 9 期。
③定襄县主之夫阿史那忠墓志云：夫人渤海李氏，隋户部尚书雄之孙，齐王友珉之女，母京兆韦氏，郧国公孝宽之孙，陈州刺史圆成之女；夫人又纪王慎之同母姊也。
④刘昫：《旧唐书》卷五一，北京：中华书局 1975 年版，第 2161 页。
⑤据“唐太宗文皇帝故贵妃纪国太妃韦氏铭”志文所载。张沛编著《昭陵碑石》，西安市：三秦出版社 1993 年版，第 169 页。

及 4 个壁龛组成，为正南北方向，水平全长 49.3 米。甬道设三道石门，墓中出土石质棺椁、墓志、大量彩绘陶俑和彩绘釉陶俑，以及大量的壁画等。

墓葬出土有石椁一具。青石质，庑殿式结构，长 4.17 米，宽 2.28 米，高 2.10 米，由 8 块石板、8 根石柱、4 块顶盖构成。有石门和透雕的棂窗，在门框、窗框上下线刻有各种瑞兽、云气纹及忍冬纹等。

墓志一合。墓志方形有盖，盖边长 84 厘米，厚 19 厘米，阳刻有篆书“唐太宗文皇帝故贵妃纪国太妃韦氏铭”，分 4 行，行四字。志石阴刻正书 39 行，行 38 字，令狐德棻撰文。

墓室过洞、天井、前甬道、前室、后甬道、后室皆有壁画，壁画内容非常丰富，保存较为完整。有肃穆对立的门吏、肃严的甲胄仪卫、形态各异的女侍、形容怪异的给使、庑殿型二层门阙等出行、建筑、人物、花草等构成，并有绘于后甬道两壁中表现舞蹈和演奏音乐的场面，共计 64 幅。

韦贵妃墓中乐舞壁画有两组，共 10 幅舞蹈与奏乐的场面①，绘于后甬道拱券下，分布于东、西两壁，均为女伎。每壁各绘五幅，10 幅图像大小基本均等，宽 100 厘米，高 90 厘米，东、西两壁北起绘一舞伎在舞毯上翩翩起舞外，后有四乐伎持拿乐器坐于橘黄色毯上作演奏状。此乐舞壁画目前存于咸阳博物馆内。

（三）唐李勣（徐楙功）墓遗址

“李勣，曹州离狐人也，徙居滑州之衞南。本姓徐氏，名世勣。”②字懋功，为隋末年瓦岗军创始人之一。武德元年（618 年），李勣归唐，高祖李渊赐以皇姓，“永徽中，以犯太宗讳，单名勣焉。③”李勣在唐历经三代皇帝，荣宠不衰。总章二年（669 年）十二月卒，次年二月陪葬唐太宗昭陵，新、旧唐书均有传。

李勣墓位于昭陵南偏东 11 公里处（今昭陵博物馆院内），1971 年礼泉县昭陵文物调查组为配合农田水利建设发掘清理了李勣墓。李勣墓地面封土比较完好，由三个高约 18 米的土堆呈倒品字形排列，占地约 3 千余平方米（图 1-1）。“所筑坟一（依）准卫、霍故事，象阴山、铁山及乌德鞬山，以旌破突厥、薛延陁之功。”④此墓是昭陵陪葬墓中规模最大、特征最为突出的一座。墓前石刻保存完好，墓道两侧最北边有一对石人相向而立，置于东西两边，二石人相距 28.2 米，均高 2.36 米，戴冠拄剑，立于莲花之上。东侧石人以南有有石羊三尊，通高 1.70—1.78 米；西侧石人以南有石虎三尊，通高 1.74—1.80 米，石羊、石虎均南北排列。墓前有昭陵陵园内最大碑一通，始立于仪凤二年（677

①咸阳市文物事业管理局：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 407 页。
②刘昫：《旧唐书》卷六七，北京：中华书局 1975 年版，第 2483 页。
③刘昫：《旧唐书》卷六七，北京：中华书局 1975 年版，第 2483 页。
④刘昫：《旧唐书》卷六七，北京：中华书局 1975 年版，第 2488 页。

年）十月，此神道碑，螭首龟趺，通高 7.15、中宽 1.79、中厚 0.55 米，北距封土 69.3 米，碑圭篆书阴文“大唐故司空上柱国赠太尉英贞武公碑”一十六字，碑文为行草书，系高宗李治钦撰御书，书法有王羲之之遗风。另碑阴又有宋游师雄元祐四年二月的题刻。



图 1-1　李勣墓（贾嫚摄影）

李勣墓呈长斜坡土洞式，由墓道、过洞、天井、壁龛、甬道、墓室构成，水平全长 63.75 米。墓道长 28.3、宽 2.8 米，12 度缓坡形；过洞有四个，顶高 2.35 米，宽 2.32～2.36 米，过洞长度有差异；天井四个；壁龛两个，分别位于第二天井东西两侧；甬道全长 10.4 米，南段 2.08 米为土洞结构，北端 8.32 米为券砖结构；墓室由砖砌成，穹窿顶，墓室地面近正方形状，东西边长 4 米、南北边长 4.07 米，棺床紧靠西壁，其东、北、南三边为四层顺砖平砌，内里填土，系土台砖边棺床。此墓多蒙劫难，已发现盗洞多达五处，棺木散乱叠压，衣物零散腐朽，随葬品甚少，只有零星少许，唯有墓室壁画中乐舞图像甚为重要。

三梁进德冠，冠径 19.5 厘米、高 23 厘米，重 400 克，发现于棺床之上，此冠用很薄的鎏金铜叶作骨架，以黑色皮革张形，上附以皮革镂花的蔓草纹饰，顶有三道鎏金铜梁。《新唐书》载“天子五梁，三品以上三梁，五品以上两梁，九品以上一梁。”①此冠三梁，与李勣身份相符。由于墓室塌陷，出土时压迫变形，此为中国迄今为止所见最早的进德冠实物资料。在棺床上还遗留数枚铜质鎏金革带饰件，其中有带扣 1 件、带环 1 件、带銙 2 件、扣眼 5 枚、鉈尾 1 件。佩饰件中有鎏金铜璜两件，鎏金铜瑗 1 件，半透明缀珠 315 颗。在西北角，有木箱灰迹，灰迹中，发现铜泡钉 127 枚，呈云叶状铜箱饰 4 件，呈平拱形铁把手 1 对，铁锁钥 1 套。在棺灰中，拾取铁棺钉 72 枚，灰陶碗 1 件，

①《新唐书》卷二四，北京：中华书局 1975 年版，第 516 页。

还有班剑 1 把。剑全长 1 米，剑体全为木质，剑外裹饰有鎏金铜叶，叶上錾刻怪兽、瑞草纹饰，非实用兵器，是一把专制的精美随葬品。

李勣墓志，志盖出土于甬道北端，长 86、宽 84、厚 17 厘米，篆书阳文“大唐故司空公太子太师赠太尉扬州大都督上柱国英国公李公墓志之铭”共 30 字，行 5 字，6 行。志石出于志盖北 28 厘米处，正方形，边长 82.5 厘米、厚 16 厘米，志文楷书阴文，55 行，满行书 54 字，刘祎之奉勅撰。志石、志盖周边雕刻蔓草花纹。夫人墓志盖已破碎，缺左下角，存三块，可拼合。原为正方形，边长 72 厘米,、厚 15 厘米，篆书阳文“大唐英国夫人墓志铭”，四杀各刻 7 个瓦档形图案，瓦档中或刻怪兽、或刻变体宝相花，周边饰蔓草花纹。

墓室壁画脱落严重，南壁、东壁无存，仅西壁、北壁残存零星画面，尚有几幅保留，虽数量不多，又有残损，但内容较为丰富。墓室北壁西段、墓室西壁北段各绘三幅屏风画，均高 125 厘米、宽 60 厘米，主要是侍女形象，或静坐、或行走，均于树下，风格特点与顾恺之《女史箴图》中仕女形象相似。最为珍贵有墓室东壁、墓室北壁乐舞图，东部壁画乐伎站立演奏、北壁壁画舞伎翩翩而舞，乐器种类和舞姿形象较之前期有所新的变化。①

（四） 富平朱家道村唐墓遗址

因盗取严重，1994 年元月，陕西省富平县文管会发现此墓，对此墓进行了发掘整理工作。该墓位于富平县吕村乡朱家道村南约 500 米处，属于唐献陵陪葬墓区，墓葬地面原有大冢，聚土而成，因农田建设的需求，不知保护肆意挖冢取土，又久历岁月，地面封土堆已降至 3 米左右，周边也低矮渐小。

由于盗取过甚，毁损程度严重，墓葬所属及地下墓葬结构不甚明了。地面有大的盗洞，自盗洞而入，穿过一段甬道，便可进入墓室。墓室为穹窿顶，4 米见方，内棺床石板被扰乱，陪葬品无存，墓志未见，因此墓主身份不明，唯存墓室壁画，尤显重要。

墓室穹窿顶部壁画依稀可见有繁星，东部稍南处绘一太阳图案，图案下书“九” 字，因漫漶脱落较为严重，不可准确判断出壁画所属，仅推测墓顶原绘星象图。②

墓室西壁与棺床之上绘一组山水屏风画，共六幅，有两幅稍有损伤，其他构图清晰可见。屏风画中山势险峻，有壁立千仞之感，山间绘云雾飘浮天际，除此之外，还绘有树木、溪流、青苔等，立体效果突出。屏风画之南绘二侍从，衣着与北壁侍女相同，然头饰有异，此二侍从头戴幞头，登乌靴二人皆手捧笔洗，从洗内颜色看，一色浅、一色深，应一盛水，一盛墨。

---

①昭陵博物馆：《唐昭陵李勣（徐楙功）墓清理简报》，载《考古与文物》，2000 年 3 期，第 3—14 页。
②井增利、王小蒙：《富平县新发现的唐墓壁画》，载《考古与文物》1997 年 4 期，第 8 页。

南壁西端绘一只卧狮，双目圆睁，回首长啸，在气势非凡的神态中，有威猛摄人之感。墓门内两边各绘一侍从，拱手而立。

北壁壁画中绘一站立侍女居中，以此为界，把北壁画面分为两部分，图中侍女着圆领长袍，头梳堕髻，身系腰带，足登黑色平底履，手捧画笔，凝神观望。东为一仙鹤图，西为牵牛图。仙鹤图规格 1.8×1.7 米，画中两只仙鹤相向而立，一个闲庭信步，一个轻拍双翅，侧首前行，甚为幽雅。牵牛图规格为 1.8×1.6 米，牵牛人上身斜佩干漫，下着及膝短裤，肤色黝黑，身材矮小，卷发厚唇，颈带项圈，在手腕脚腕处皆饰镮钏，于牛尾牵牛而行。此画人物图像属东南亚一带南海诸国和非洲东部的肌肤色黑的人或黑种人形象。史书载公元 3-6 世纪即见于中国史籍，并称其“昆仑人”或“昆仑奴”。[①]此画中人物证实了文献资料的记载。昆仑奴一手扬鞭，一手向后紧拉缰绳，而牛却犟脖硬挺，竭力向前，牛与人的力量集中在昆仑奴手中那根牵着牛头的缰绳上。唐代，昆仑奴地位低下，是宫廷及一般达官贵族之奴婢，“因为他们能驯伏猛兽犀象和善泅水，故除了成为家内奴婢之外，多为驯养或驾驭马、驼、牛的奴隶，或海舶船奴；也有为乐工、舞伎者。”[②]

墓室东面壁绘一乐舞场面，乐舞图占据整个壁面，在整幅乐舞图中北侧为乐伎图，南侧为舞伎图，两个部分自成一个完整画面。

（五）唐李宪墓遗址

唐惠陵位于陕西省浦城县三合乡三合村北 200 米处，是唐让皇帝李宪夫妻合葬陵墓。

李宪，原名李成器，睿宗李旦长子，文明元年（684 年）随着李旦的首次即位被立为皇太子，时六岁。后睿宗降皇嗣，则天册授成器为皇孙。景云元年（710 年），睿宗二次即位，成器贵为嫡长子，三子隆基有讨伐韦氏之功，在册立储君，由谁继承大统一事上意久不定。成器辞曰：“储副者，天下之公器，时平则先嫡长，国难则归有功。若失其宜，海内失望，非社稷之福。臣今敢以死请。”辞意甚绝，“累日涕泣固让，言甚切至”，[③]睿宗嘉成器之意，乃许之。于是，立隆基为太子，并于成器封赐不绝。先天四年（714 年），为避昭成皇后尊号改名宪，封宁王，再封赐。开元二十八年（740 年）冬，宪染疾，玄宗皇帝令中使送医、药及珍膳并相望于路，对其尤加恩待。开元二十九年（741 年）冬十一月李宪病故，时六十三岁。玄宗闻之號叫失声，翌日下诏曰：“能以位让，为吴

---

①《晋书》卷三十二《孝武文李太后传》、《粱书》卷五四《扶南传》、《隋书》卷八二《林邑传》、《隋书》卷八二《真腊传》等有昆仑人的记载：“皆丑黑，卷发”、“深目高鼻，发卷色黑”、“人形小而色黑”、“俗黑身，朱发而卷……穿耳傅珰，以吉贝(木棉布)一幅缭于腰”等，而南海诸国在二三千年时，当地土著又为尼格罗澳大利亚种，即所谓“尼格利陀人”，意为“小黑人”，这些黑人流入中原后被称为“昆仑人”或“昆仑奴”。

②周伟洲《唐代昆仑奴与僧衹奴》，《乾陵文化研究》第四辑，西安：三秦出版社 2008 年版。

③刘昫：《旧唐书》卷九五，北京：中华书局 1975 年版，第 3010 页。

太伯，存则用成其节，殉则当表其贤，非常之称，旌德斯在。故太尉，宁王宪，诞含粹灵，充应大雅。孝悌之至……按谥法推功尚善曰“让”，德性宽柔曰“让”，敬追谥曰让皇帝，宜令所司择日备礼册命。”①

1999 年 10 月，惠陵封土南侧被盗掘，盗洞深达九米，闻之陕西文物局委派陕西文物考古研究所对此墓进行勘查保护，于 2000 年 3 月至 2001 年 1 月进行发掘整理。发现园内布局及地面遗址有封土一座②、神道与门阙③、角阙④、陵前石刻⑤以及较大规模陪葬墓冢⑥。

李宪墓地下结构由斜坡墓道、过洞、天井、壁龛、甬道、墓室六部分组成，全长 59 米。墓道位于整座墓葬最南端，平面呈长方形，长 18.9 米，宽 2.15～2.45 米，两壁彩绘壁画，有飞人、青龙白虎、仪仗出行等。天井共计 7 个。过洞 3 个。壁龛六个，分别位于三个过洞东西壁正中，西侧 3 个，编号为 K1、K2、K3，东侧三个，编号为 K2、K4、K6，K1 龛内并排摆放二件彩绘陶腰鼓，几件木器（已朽），银器片、料珠等若干。K2 未见随葬品。K3 出土各种陶俑 322 件。K4 出土各种陶俑 516 件。K5 出土各种陶俑 25 件。K6 仅出土胡人俑数件及铁器 2 件。

甬道位于第三天井与墓室之间，进深 20.8 米，宽 1.6～1. 7 米，高 2. 35～2. 8 米，有砖质封门、木门、石门甬道双壁及拱形顶彩绘仕女及吉祥团花云纹。另在石门处有盗洞，淤层限线清晰可达 180 余层，盗洞下方淤土内发现哀册残片、陶器皿、铁器、残铜器、银饰片等。

墓室南北长 5. 7 米，东西宽 5. 65 米，为穹窿顶，顶部最高处距底 10. 08 米。墓室西部置石椁一具，为庑殿式建筑，由顶盖、周壁和棺座三部分组成。墓室盗扰严重，仅存若干俑残片、青瓷残片和零星出土哀册残简、玉饰、铜、铁残器等。墓室壁面于草拌泥地仗层涂白灰墙皮，上置彩绘壁画。墓室穹窿顶东南角绘红色圆形太阳图像，西北边绘白色月亮图像，并散绘白色灰团，意在表示众多星群，墓顶被烟火熏烤成铅灰色，有夜幕苍穹之感；东壁最瞩目处绘乐舞表演及观赏场面；北壁绘如意云纹、玄武、六仕女图；西壁绘各式云纹，花头状、如意式、和合如意式等，因石椁所挡，粉化严重，故不清楚。南壁上部绘如意云纹，下部东侧设墓室之门，中部绘朱雀图案，但被盗掘者破坏较甚，鸟头部被捣毁，仅存雀身部分线条轮廓和色彩。

---

①刘昫：《旧唐书》卷九五，北京：中华书局 1975 年版，第 3012—3013 页。

②惠陵园内有封土一座，保存完整，呈覆斗形，底部边长 60 米，顶部边长 5,1～5.2 米，高 14 米。

③陵园设南、北两门道，有石刻为凭，今已残损殆尽；内陵园南门有门阙两座，现已夷为平地。西门门阙仅余夯土基址。

④墙垣四周各设角阙，其曲尺形，大小尺寸基本相同。

⑤根据 20 世纪 60 年代资料显示，60 年代前惠陵神道两侧尚有翼马一匹、石狮一双。此次发掘仅发现残存华表一截和残损翼马身一具。

⑥在惠陵封土西 450 米处，有较大规模唐墓一座，墓主不详。《唐李宪墓发掘报告》据《旧唐书》载：“李宪子琈卒于开元二十五年，玄宗赠太子太保，葬事官给，陪葬桥陵。”故推测此墓为其所有。

李宪生前授封宁王，卒后使玄宗皇帝嚎泣哀婉不已，逐追赠“让皇帝”号，致使墓室组合极为特殊和复杂，[①]陶俑中不见武士俑；壁画中没有迎宾的热闹场面，更没有马球场上的驰骋争斗，只有文官、侍女和多幅乐舞图像，《新唐书》载：“宁王善吹横笛，达官大臣慕之，皆喜言音律。”[②]

（六）唐苏思勖墓遗址

根据墓中出土的墓志，知墓主为苏思勖。[③]苏思勖，字有直，武功郡人。据墓志所载，官至银青光禄大夫行内侍省内侍员外，天宝四载卒，同年 11 月 25 日葬于万年县长乐原，两唐书均无传。

1952 年 2 月，在西安东郊经五路清理了一座唐墓，编号为 59M1。此墓距唐兴庆宫遗址东南约 0.5 公里，地面文物已不见，地下墓葬仅有墓道、甬道、墓室三部分。

斜坡墓道于墓室之南，长 13.7 米，宽 1.36，深 6.8 米。墓道东西壁各有土龕两个，已破坏残损。甬道南口有人字形封门砖，墓室平面近乎正方形，边长为 4.1 米，地面铺方砖，顶为穹窿形，高 5.8 米。墓室西壁置一砖砌成的棺床，棺内葬具腐朽无存，葬式不明。仅于淤土中发现人骨碎块、彩绘陶器残片、墓志、石门残件等，应遭盗取后又经雨水浸入所致。两个土龕出土有陶俑、骑俑、陶驼、陶马等近二百件。墓志一合，高 19.5 厘米，宽 76 厘米，志盖四周为斜坡形，中间刻“大唐故苏府君墓志铭”。志文行书 36 行，每行 30 字。

甬道原有石门。石门 2 扇，门框一对，门楣、门额、门槛各一件。并刻饰精美线雕图，石门右扇刻戴冠执笏文臣，左刻手握长剑的武士；门框刻花鸟纹草饰；门楣刻双凤卷草花纹；门额刻双龙花纹；门槛刻对称的狮虎花纹。甬道和墓室绘有壁画，计有 24 幅。甬道壁画 13 幅，均绘侍女和侍者，除西壁南头 1 幅外，其余两壁内容相同，两两相对。

墓室顶部绘苍穹，红黄色绘太阳，白色绘月亮，中间布满星辰。墓室东壁绘乐舞图，有音乐、舞蹈的表演场面；墓室西壁绘人物画，每幅各画一人一树，共六人；墓室南壁绘朱雀图，周有云朵，作展翅待飞状；墓室北壁绘玄武及一男侍、一女侍执如意面向棺床的情景。这一墓葬中特别值得重视的是丰富多彩的壁画，尤其是墓室东壁的乐舞图，较真实反映了当时乐舞的实况。

---

①李宪惠陵在陵园数量设置、石刻种类、随葬陶俑组合规格、墓内壁画题材设置均与帝陵相当，而封土形制、葬具方面使用追赠太子或号墓为陵者等级，墓内玉质册文符合追赠太子墓葬等级，而墓室数量规格却属亲王一级。
②《新唐书》卷二二，北京：中华书局 1975 年版，第 478 页。
③陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，载《考古》1960 年 1 期。

（七）陕棉十厂唐墓遗址

1996 年 3 月，西安西郊陕棉十厂在其福利区西纺一村 15 号住宅楼基建施工时，发现古代墓葬数座，陕西省考古研究所接到报告后共清理唐代墓葬 9 座，其中一座出土器物比较丰富，尤其是壁画保存状况较好，但无墓志、墓碑，因此墓主、具体年代皆不详。根据墓葬形制和随葬遗物分析比较，以及壁画内容、布局、绘制技法，“结合以上几点，我们认为该墓年代应在天宝初年前后。”[①]

该墓为斜坡墓道单砖室墓，座北朝南，由墓道、过洞、天井、甬道和墓室组成。墓道、过洞、天井情况不明，遭毁坏但有残迹，甬道有两小龛，出土有动物俑，共计 61 件。甬道为砖券，两壁绘有壁画，其内绘文吏、男侍、女侍等人物。墓室亦为砖券，平面呈外弧长方形，东西最宽处 2.42 米，南北最长处 2.9 米，其顶部应为椭圆形穹窿顶，下陷坍塌，残存顶部最高处距地面约 1.66 米。

墓室西侧有砖砌棺床，紧靠墓室西、南、北面，东侧地面铺砖，从淤土中清理的铁棺钉、朽木、及木灰看，葬具应为木棺，由于早期盗扰，人骨亦多呈碎块，凌乱不堪，散落于墓室各处的乱土中。墓室随葬品有各类陶俑，如镇墓兽、天王俑、生肖俑、大小立俑、骑马俑以及动物俑等，共计 202 件，陶器（一件彩绘塔式罐）和瓷器（一件白瓷盂）以及若干铅器等，还有零星薄铜片，残损严重，已看不出形状。墓室四壁绘有壁画，墓室南壁和西壁墙皮脱落严重，仅见零星画面，墓室东壁和北壁墙面保存状况良好。

墓室南壁墙皮大部分脱落，仅东侧下部尚存约 0.3×0.4 米的残片，从残存凤鸟的身体和右翅膀图像看，应为朱雀图。墓室西壁脱落严重，从残存画面看，应为五扇屏风图，上绘各式花草。墓室北壁以赭红边框为界分绘两个画面，东幅宽 1.02 米、高 0.77 米，绘几案、盘、碟、供果及绿叶红花，似一个祭祀供奉的场面。西幅宽 0.94 米，高 0.72 米，绘一条身饰黑环的长蛇盘绕于龟身的玄武图。墓室东壁用赭红宽道分成 3 幅，南北长 2.67 米，中幅为主图，有 7 位乐人和一位舞者，北侧绘花卉、南侧亦绘花卉，共三个部分。

（八）郑仁泰墓遗址

郑仁泰，“两唐书”中均无传，但在“两唐书”及《唐会要》、《册府元龟》等书有载，又作郑仁恭。[②]郑仁泰于李氏起事之初，即效力于李世民秦王府内，任秦王府帐内接（旅）帅，奉旨于“（武德九年）六月四日，无忌与尉迟敬德、郑仁泰、李孟尝。等

---

①陕西省考古研究所：《西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报》，载《考古与文物》2002 年 1 期。

②《旧唐书》中长孙无忌传有郑仁泰之名，《新唐书》长孙无忌传中又作郑仁恭，《新唐书》卷一百五考证：“长孙无忌传郑仁恭旧书作郑仁泰”。“泰”与“恭”字形相近，疑为笔误，“郑仁恭”与“郑仁泰”实属一人，应为郑仁泰无误。

九人，入玄武门讨建成、元吉，平之。”[①]“显庆二年入为右武卫大将军，仍检校右卫、右领二大将军事”。[②]志文还载，仁泰卒于龙朔三年（663 年）十一月十九日。麟德元年（664 年）十月二十三日，陪葬昭陵，昭陵陪葬名氏中有录。[③]

郑仁泰墓位于唐太宗昭陵南面 10 余公里处，现礼泉县烟霞镇马寨村西南。1971 年陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组对此墓进行了清理发掘，该墓被当地群众称为“尖塚”，地面封土高约 11 米，封土堆直径约 19 米，封土堆南面有石虎、石羊各三个。

墓葬地下结构由斜坡墓道、天井、过洞、甬道、墓室等组成，全墓南北长 53 米。该墓被盗扰，甬道、墓室等处文物多被推倒和破坏。墓道口两侧有壁画，绘车马、骆驼、侍女、文武男侍，其他部分壁画或脱落、或漫漶已不存。墓室已部分坍塌，墓室随葬物品存石人俑 4 件、石马 5 件、石椁一件，石椁南北长 3.2 米、东西宽 1.7 米，由八根依柱和八块石板镶嵌而成。并有墓志一合，志盖发现于甬道外，残损留半，篆书，共三行，行 4 字，阳刻“大唐右武卫大将军使持节……”四边均饰以蔓草纹饰。志面铭文为阴刻，共 37 行，行 37 字，铭文字数实有 1270 字。志文记载郑氏生平甚详，可补史书之阙[④]，可证史书之实[⑤]，亦可订史书之误[⑥]，其作用是显而易见的。在天井、过洞间有小龛，龛内发现多件随葬物品，达五百多件，其中彩绘釉陶俑共出土 466 件，胎质洁白、坚硬，陶俑表面施黄、绿釉，釉上绘彩，并有少数俑上贴金。这些俑均出自小龛中。

墓葬共有小龛 5 对，龛深 1.8 米、宽 1.36 米、高 1.4 米。由于该墓一、二天井下的四个小龛和第三天井下的西小龛在发掘前未破扰乱，保存下了一批色彩鲜艳、排列有序的彩绘釉陶俑，共 466 件，有武士俑、仪仗俑、男女立俑、侏儒俑、女坐俑、女跪坐乐俑、女舞俑、男骑乐俑、男骑猎俑、女骑俑等十六种类型以及陶骆驼、陶猪、陶马、陶狗等，从数量和质量来看，在西安地区极为罕见，其中彩绘乐舞釉陶俑尤为珍贵，俑的种类非常完整、丰富，从组合上看，体现了唐代乐舞礼仪制度以及达官显贵的乐舞使用情况。这些乐、舞俑分别出自东 3 龛、东 1 龛和第三、第四天井的各龛，根据乐舞图像造型大致分为三种类型。

---

①刘昫：《旧唐书》卷六五，北京：中华书局 1975 年版，第 2446 页。

②郑仁泰墓志来自陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年第 7 期，第 40 页。

③宋·王溥：《唐会要》卷二一，上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 481 页。昭陵陪葬名氏有唐周国公郑仁泰。

④墓志云：“义旗初奋，首参幕府”，史书无载。说明郑氏于李渊起事之初已入秦王府，即效力于李世民勤王幕府，可知与李世民的渊源之深。

⑤墓志云：“储闱阶乱，祸极戾园……公奉（世民）睿略于小堂，肃严诛于大义”与两唐书载郑氏在武德九年六月四日玄武门之变中，是参与重要机密的人物之一。墓志与史书相互印证。

⑥《太平寰宇记》卷一九八、《唐会要》卷九六载：“乾封元年（666 年）三月铁勒道行军大总管右武卫大将军郑仁泰、左武卫大将军薛仁贵破铁勒之众于天山。”征诸墓志铭文，已知仁泰早卒于龙朔三年（663 年）十一月十九日，时差三年，可订史书之误。

（九）金乡县主墓遗址

1991 年 8 月，在西安市东郊灞桥镇吕家堡村西的于家砖厂取土时发现一座唐墓，该墓是金乡县主与其丈夫蜀州司法参军于隐的合葬墓，地处西安市东郊的灞河东岸，墓葬出土有壁画和彩绘陶俑，其中以西龛出土的骑马女乐俑最为罕见。本文根据《唐金乡县主墓》发掘报告①，对金乡县主墓概况及其乐舞俑做初步梳理。

金乡县主出身皇室家族，是唐朝开国皇帝高祖李渊之孙，是滕王李元婴之第三女，约生于永徽二年（651 年），咸亨二年（671 年）下嫁家道衰落的于隐。于隐官品应从七品下，地位属中下级官吏，永昌元年（689 年）病逝于洛阳德懋里之私宅，终年 49 岁，天授元年（690 年），葬于雍州万年县子原。金乡县主于开元十年（722 年）卒于长安安业里之私第，终年 71 岁，开元十二年（724 年）与夫君于隐合葬于子原。②

该墓原有地上封土堆和墓前石刻等因年代久远已不存。地下部分由斜坡墓道、三个过洞、三个天井、两个壁龛、甬道和墓室组成，墓道水平全长约 16 米，绘有壁画。3 个过洞长度不一，宽度大体相同，从塌陷残迹看当为拱形顶。3 个天井的平面均为长方形，大小略有差异，天井从原地面直通坡底，属“明天井”。在第二过洞的东、西两壁，各有一小龛，为长方形拱洞式，平面呈“凸”字形。西龛保存较好，龛口宽 75 厘米、高 82 厘米、进深 56 厘米。东龛较之西龛略小，龛口宽 70 厘米、高 82 厘米、进深 60 厘米，已遭破坏。甬道坍塌及水浸，壁画全部脱落，甬道靠近墓室处现金乡县主墓志一合。墓室为方形穹窿顶土洞式，顶已塌陷，南北长 3.5 米，东西宽 3.4 米，墓室四壁均有壁画，因盗扰大部分已脱落。墓室西半壁置有石椁，椁顶已被打碎，残损严重，石椁从残件拼对情况看，推断“原石椁为青石质、庑殿顶、三开间的宫殿房屋形”。③石椁内原有木棺，因盗扰加之岁久日朽，椁内仅见几块零星人骨。

该墓曾多次盗扰，盗掘情况极为严重，随葬物品皆被洗劫一空，仅发现壁画、陶俑及小件饰品。壁画分布于墓道、天井及墓室中，绘有胡人、骆驼、内侍、侍女等；墓中还发现一座假山模型；还有陶俑、陶器及散落于淤土中不易被发现的小件饰物，大多存于过洞中东龛和西龛中，共出土 181 件，其中彩绘陶俑 150 余件，在这些彩绘陶俑中有乐舞俑 26 件，根据出土位置及乐舞类型，对乐舞俑进行分类整理。大致分为三种类型：一、骑马伎乐女俑五件，二、舞蹈俑三件，三、骑马鼓吹仪仗俑 18 件，共计 26 件。

①王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版。
②金乡县主与其夫墓志均云“见子陵”“见子原”，子原在北临渭水、南临蓝田、东依骊山、西至韩森寨一带的原上。
③王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版，第 11 页。

二、佛教遗址

源自印度的佛教自公元前后传入中国，东入长安后，与中国传统文化发生融合，转化为中国佛教，在隋唐之际得到迅速发展，并逐步走向繁荣。与佛陀相伴而来的佛教乐舞在唐代也达到顶峰，颂扬佛的乐舞画面遍布佛教造像的各个方面，佛像、佛塔、佛龛、经幢、塔门、屋壁、门楣等，以此渲染西方佛国世界的欢乐和美好。唐“九部乐”、“十部乐”所用大多是为佛曲，陈旸《乐书》载李唐乐府曲调所用佛曲有二十八数之多，[①]佛乐的兴盛促使佛教快速、便易向广大的人群传播，大小寺院，鳞次栉比，开元前后具有一定规模的达 91 所，[②]仅“长安城里，坊内佛堂三百余所”。[③]这些寄托宗教信仰的地方也发展为乐舞展示之所，以金石留痕、画壁留影的艺术手法，表现乐舞艺术在佛教转播中的重要作用，其中具代表性佛教遗址有大慈恩寺、临潼唐庆山寺、法门寺。

（一）大慈恩寺遗址

大慈恩寺原名无漏寺，创建于隋代，贞观二十一年（648 年），太子李治为追念其母文德皇后，并报答慈母的养育恩德，在原来基础上修筑改建，故以“慈恩”为名，[④]因而成为唐代长安京都的一所著名寺院。寺内瞻星揆地，像天阙，气势极其宏大，面积达 342 亩，约占晋昌坊面积的一半，重楼复殿、云阁洞房达 1897 间之多。玄奘至西域归至京师，太宗见后大悦，逐令其先于弘福寺译经，后“院内出大幡，勅九部乐及京城诸寺幡盖众伎，送玄奘及所翻经像诸高僧等入住慈恩寺。”[⑤]

高宗永徽三年（652 年），为安置自天竺国带回的佛像、经卷，玄奘请准修建大雁塔。《慈恩传》卷七：“（永徽）三年春三月，法师欲于寺端门之阳造石浮图，安置西域所将经像，其意恐人代不常，经本散失，兼防火难。浮图量高三十丈，拟显大国之崇基，为释迦之故迹。”[⑥]于是在慈恩寺西院始建大雁塔，初为五层，高 18 丈，砖表土心，极易坍塌。唐长安年间（701～704 年），则天皇帝下令重修，改为正方形楼阁式，增至十层，

---

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，第 211 册第 738 页载：李唐乐府曲调有普光佛曲、弥勒佛曲、日光明佛曲、大威德佛曲、如来藏佛曲、药师琉璃光佛曲、无威感德佛曲、龟兹佛曲、并入婆阤调也释迦牟尼佛曲、宝花步佛曲、观法会佛曲、帝释幢佛曲、妙花佛曲、无光意佛曲、阿弥陀佛曲、烧香佛曲、十地佛曲并入乞食调也，大妙至极曲解曲并入越调也，摩尼佛曲入双调也，苏密七俱陁佛曲、日光胜佛曲入商调也，邪勒佛曲入徵调也，观音佛曲、永宁佛曲、文德佛曲、婆罗树佛曲入羽调也，迁星佛曲入般涉调也，提梵（佛曲）入移风调也

②宋敏求《长安志》卷七，北京：中华书局 1991 年版，第 3209 册载“天宝前有僧寺六十四，尼寺二十七，合计九十一所。”

③陶希圣主编《食货》第四卷，上海：上海书店影印民国二十五年版，第 20 页。

④《长安志》卷八载：“（晋昌坊）半以东大慈恩寺，隋无漏寺之地，武德初废。贞观二十一年（648 年），高宗在东宫，为文德皇后立为寺，故以慈恩为名。”

⑤刘昫：《旧唐书》卷一九一，北京：中华书局 1975 年版，第 5109 页。

⑥惠立、彦悰：《大慈恩寺三藏法师传》卷七，北京：中华书局 1983 年版，第 160 页。

高 30 丈，并全砖砌，终达到玄奘设计的高度，惜后毁于兵燹，仅余七层。后历代数次修缮，但基本形体未变。

大雁塔底层东、南、西、北四面均有石门，石门上有青石门楣、门框，门楣上均有佛说法图线刻图，各图像以佛为中心，汇集菩萨、弟子、护法诸天等。东面门楣主像依坐，双脚踏于莲台之上，左手置腹前，右手施无畏印，后有圆形头光，两侧有弟子、菩萨、供养菩萨等，门楣边沿饰有卷叶蔓草等。南面门楣主像结跏趺坐莲花座上，袒右臂行说法印，有二弟子、七身菩萨和二护法诸天位居两侧。西面门楣主佛结跏趺坐于堂下，左手置腹前，右手施说法印，后有圆形头光，两侧有菩萨、罗汉等殿堂听法，殿堂楼宇斗栱、檐缘鸥吻、阶基廊柱等甚是精美。北面门楣主像结跏趺坐，左手置于左膝，右手于胸前施说法印，后有圆形头光，头光上刻有华盖，两侧有二弟子、众菩萨、飞天、菩提树及下层 8 个方龛中形态各异的乐舞伎形象。

塔南门东侧的砖龛中镶嵌有《大唐三藏圣教序》碑，是唐太宗李世民在贞观二十二年（公元 648 年）为唐僧玄奘所译经文撰写的序文；南门西侧的砖龛中镶嵌有《大唐三藏圣教序记》碑，是唐高宗李治在永徽四年（公元 653 年）为圣教序刻碑时所撰纪文。两碑均由唐代书法家褚遂良书写，两碑均高 148 厘米，宽 69 厘米。序碑额刻隶书“大唐三藏圣教之序”，碑文楷书，共 21 行，行 42 字。记碑额刻篆书“ 大唐三藏圣教序记”，碑文楷书，共 20 行，行 40 字。碑冠下刻有佛、菩萨及天王像，碑底刻有飞天乐舞图，《大唐三藏圣教序》碑底刻横笛伎、舞伎、拍板伎，《大唐三藏圣教序记》碑底刻琵琶伎、舞伎、腰鼓伎，两碑乐舞画面相对而舞，极有意趣，碑体两侧有蔓草缠绕。

大雁塔建造于唐高宗时期，唐代外来乐舞的中国化形成以及深层浸入信仰领域的展开时期。所以，大雁塔底层北面门楣说法图下部方龛中乐舞线刻图及序碑、记碑碑底的飞天乐舞图，是以大雁塔为主体附着唐代世俗生活、歌舞音乐的象征表现。

（二）临潼唐庆山寺遗址①

庆山寺遗址位于临潼代王镇姜原村，一九八五年五月新风砖瓦厂工人在土塬上取土制砖中，发现一座砖砌券室，距地表六米深，相继从中取出“上方舍利塔记”碑、释迦如来舍利宝帐、线雕石门、三彩护法狮子和陶瓷文物等 77 件之多，并存有壁画。

据“上方舍利塔记”碑文得知，此券室原为唐代庆山寺上方舍利塔下安置释迦如来舍利的精室，其面对骊山，背临渭水，在汉新丰故城城东一带的凤凰原上。精室平面呈甲字形，正南北方向，由斜坡道、甬道和主室三部分组成。斜坡道，全长 4.67 米，由宽、高不等的八级土阶构成。甬道前面部分宽而短，南北长 0.75 米、东西宽 1.15 米，连接

①赵康民：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，载《文博》1985 年 5 期。

斜坡道；后面部分窄而长，南北长 1.34 米、东西宽 0.95 米，与主室相连，两内壁磨光，直接绘制彩色壁画。主室面积约 3 平方米余，南北长 2.07 米、东西宽 1.47 米，从主室地面约 1.02 米处出檐 2 厘米起券，从被毁券顶痕迹测量高 1.80 米，主室地面用 30×30 青砖墁地，砖面尽饰红丹，宝帐棺床南北长 1. 17 米，置北壁，东西长 1. 47 米，至东西两壁，高 0. 30 米，是一工字须弥座，座正面施黑色，以束腰间雕砖装饰壶门，主室壁上皆有壁画。

上方舍利塔记碑，一通，出土时竖于甬道口正中央。碑为圆首长方形趺，碑长 0.67、宽 0.40 米、厚 0.12 米，通座高 0.82 米。碑楣线雕人首凤身迦陵鸟，造形俊美，随势飘垂，主额正中刊“大唐开元庆山之寺”，碑面上款刊“上方舍利塔记”，下再刊“翰林内供奉僧贞干词兼书”，又刊“大唐开元廿九年（741 年）四月八日”纪年，正文行 29 字，共 19 行，计 313 字，碑文记述上方舍利塔地理位置及修建时间和过程。[①]碑两侧线雕有牡丹交枝连纹、卷云、双狮图纹。

石门一合（见图），有门楣、门框、门扉、门槛、门墩俱全，通高 1.25 厘米、宽 102 厘米。门楣呈上弧下平直，线刻有卷云、飞天、持乐两迦陵、裸体童子、凤鸟海石榴等。门框长 66 厘米、宽 17 厘米、厚 10 厘米，两端有榫上接门楣，下扣门槛，内外饰以线雕，有交枝牡丹、凤鸟、龙、雄狮等。门扉，高 80、宽 34、厚 4.5 厘米，线雕两力士，力士旁有飞天、狮子等。门槛门墩合二为一，总长 90 厘米、厚 13 厘米、高 14 厘米，槛面雕团花牡丹、莲花以及雄狮等。

释迦如来舍利宝帐，宝帐为石灰石制成，高 109 厘米，工字须弥莲花座，两层构成，下层线雕有六组舞伎和牡丹、梅花、团云、蘑菇云、连弧形 S 纹等，上层与莲座相连，雕有舞伎四组以及卷云纹、牡丹和一个“米”字。帐体为中空，高 30 厘米、宽 44 厘米、厚 7 厘米，四周有雕牡丹纹饰的六棱形柱，帐体四周分别雕有释迦说法、涅槃、荼毗、供奉图。其正面是说法图，左侧面为涅槃图，背面是荼毗图，右侧面为供奉图。

另出土有三彩狮子、金棺、银椁、以及其他金、银器，铜器、铁器、三彩器、瓷器、玻璃器等。精室壁画有五处，甬道两壁绘金刚力士，上半部毁损，仅存下半部分。主室北壁绘药师佛和弥陀佛图，东壁、西壁绘乐人、舞伎、中外僧人观赏者。乐舞图像以壁画、石刻形式表现，散见于舍利塔碑石门门楣线雕、宝帐须弥莲花座线雕和主室的东壁、西壁壁画中。共有 5 幅。

---

①据赵康民：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，载《文博》1985 年 5 期中舍利塔记碑文记述，上方舍利塔位置于“鸿门之左阜，南揭（接）骊岑，划象河之大川，北横丰树，汉之胜地。”舍利塔曾遭大风，“栾橑中隳，岁月兮久。”修建“自廿五岁(737 年)识迨廿九年（741 年）寒署，”共五年，安葬时“士女星奔，以虔绕阡陌，昼空童耋，务委以归，”修塔者当为“大德惠灯晤玄思远谦”等僧。

（三）法门寺遗址

法门寺为中国著名古刹之一，位于陕西省扶风县城以北约 10 公里处的法门镇，北依岐山，南临渭水，中有美阳河纵观南北，是沟通东西抵达雍县的必经干道。



图 1-2　法门寺地宫（贾嫚摄影）

法门寺最迟在周魏前，即以供奉释迦牟尼佛的真身玉骨，据《旧唐书》载“凤翔法门寺有护国真身塔，塔内有释迦文佛指骨一节”，[①]砌有宝塔供奉玉骨，因塔而建寺。隋大业五年（609 年）因僧人锐减，人数“不足五十之数而被废，[②]至隋义宁二年（618 年），宝昌寺僧人普贤不忍寺院被废，没诸草莽，逐具状上请，李渊揽表欣然，获准更名为法门寺。唐景龙四年（710 年），中宗“旌表法门寺为‘圣朝无忧王寺’，题舍利塔为‘大圣真身宝塔’”。[③]其后逐为李氏王朝的皇家寺院，因“三十年一开，开则岁丰人泰”，[④]故对佛骨舍利迎送不竭，咸通十五年，唐僖宗李儇送还佛骨，将佛指舍利与数千件稀世珍宝一起封入塔下地宫，后宝塔历经风雨，寺院亦屡次易名，文宗开成三年（838 年）改法门寺为“法云寺”，懿宗、僖宗亦更名为“重真寺”，天佑年间（904 年）后，秦王李

①刘昫：《旧唐书》卷一六Ｏ，《中华书局》，北京：中华书局 1975 年版，第 4198 页。
②唐道宣《集神州塔寺三宝感通录》上卷载：“周魏以前寺名育王，僧徒五百。及周灭法厢宇外级唯有两堂独存。隋朝置之名成实寺……唐运伊始义宁二年，宝昌寺僧普贤，慨寺被废没诸草莽，具状上请，于是特蒙大丞相见识昔曾经住，览表欣然仍述本由。可名法门寺。”
③陕西省考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告》，北京：文物出版社 2007 年版，第 1 页。
④刘昫：《旧唐书》卷一六Ｏ，《中华书局》，北京：中华书局 1975 年版，第 4198 页。

茂贞又修葺寺塔，《重修法门寺塔庙记》碑文均以载之。[①]宋代以后，又多更名，至明万历年间（1579 年前后），在唐制木塔基础上再次修建，木塔外体砌砖，并建至十三层，清代以后，该寺称谓一直为“法门寺”。

1981 年 8 月，该塔因霪雨等原因，明代修建的法门寺真身宝塔坍塌过半，陕西省政府组织重建，1984 年春，在拆除原塔残余部分后，对塔基及其外围进行了较大规模的发掘清理，发现唐代塔基及地宫三部分（图 1-2），地宫出土大量遗物，有佛指舍利，共四枚，贮藏佛指舍利的阿育王塔，灵帐、八重宝函以及为供奉舍利而奉献的金银器、铜器、瓷器、铁器、琉璃器、珠宝玉器、木器、石质器、杂器以及大量的织物和货币。在出土物品中，有金银器上錾刻的乐舞画面，如鎏金人物画银香宝子、鎏金伎乐纹银香宝子（两件）上均有乐舞图像。

三、西安南郊何家村窖藏文物

1970 年 10 月，根据群众报告，在西安南郊何家村发掘了两个高 65 厘米、腹部直径 66 厘米的大陶罐和一个高 30 厘米、腹部直径 25 厘米的银罐，在这两个陶罐和一个银罐中，发现唐代窖藏的珍贵文物共计一千多件。[②]这些文物中有金、银、宝玉、珍饰、玛瑙、药物以及中外金银货币等，其中金银器物有 270 件，多为生活用品，仅饮食器就占了大半，器类有碗、碟、壶、盘、盆、铛、锅、罐、甑、匜、铃、盒、锁、熏球、熏炉、羽觞以及饰品，在许多器物的底上或盖内留有墨书题记。玉器 36 件，有 10 副玉带銙。这些金银器、玉器不仅拥有昂贵的材质和富丽的色彩，更重要是其极具魅力的华美纹饰，最引人瞩目的是錾刻着异国情调的乐舞画面。

何家村出土的金银器、玉器装饰图案非常丰富，除了唐代最为多见的交枝牡丹、花草折枝外，但凡珍奇异兽、蜂蝶虫鱼、人神伎乐，无所不有。出土文物中，乐舞图像见于伎乐纹八棱金杯（两件）、伎乐纹八棱银杯、鎏金舞马衔杯纹皮囊式银壶和伎乐纹白玉带銙，这些纹饰中有丰富的乐舞表现画面。

四、小　结

1949 年新中国成立以来，在西安及附近一带地区发现许多唐代大型墓葬和佛教遗

---

①《重修法门寺塔庙记》，载武亿撰《授唐遗书》，北京：北京图书馆出版社，2007 年版，第 76 页。宝鸡市考古研究所编著：《五代李茂贞夫妻墓》，第 197 页。李发良：《法门寺志》，西安：陕西人民出版社 1995 年版。载秦王李茂贞精心修葺法门寺塔的过程。如《大唐秦王重修法门寺塔庙记》载：塔前俵施，十方僧众受持，兼香油蜡烛，相续路歧。次年，修塔上层绿琉璃瓻瓦，穷华极丽，尽妙磬能。斧斤不缀于斯须，绳墨无亏于分寸。法云广布，佛日高悬。

②陕西省博物馆、陕西省文管会革委会写作小组：《西安南郊何家村发现唐代窖藏文物》，载《文物》1972 年 1 期。

址，出土了相当数量的遗物，尤其在 70 年代以后，出土文物数量更为可观。这些遗址中出土的乐舞图像十分丰富，以壁画、石刻、陶俑、金、银、玉等器物为载体，真实再现了唐代乐舞在当时的表现情况，以写实的手法，留于墓壁，刻于碑石，錾刻于金，为考察唐代乐舞提供了直接、形象的图像资料，这些图像资料对考察唐代乐舞具有不可替代的重要作用。每一个遗址均有唐代不同时期代表性乐舞画面，反映了唐代乐舞在不同时期的演变和臻于完善的发展过程。

典型墓葬遗址中本文选用了九座具有典型代表意义的墓葬遗址。李寿墓为初唐时期最早的墓葬，遗址中出土石椁上刻有“舞蹈图”、“坐奏乐伎图”和“立奏乐伎图”，墓室北壁绘有乐舞壁画，并有男骑马鼓吹俑、女舞俑等，此墓葬遗址所出乐舞图像极其丰富，是隋唐之际乐舞演变的真实留存，更是初唐乐舞风格的代表性反映。韦贵妃墓遗址有 8 乐伎、2 舞伎图，此种组合属初唐时期中原传统清乐系统，说明清乐在 7 世纪中期是宫廷流行的乐舞。李勣（徐楙功）墓遗址有“二女对舞图”和“乐伎图”，“二女对舞图”反映了自汉魏以来胡汉交融后的舞蹈程式化发展过程，对考察唐代乐舞有着不可替代的作用。富平朱家道村唐墓遗迹有“乐舞图”，画面中有七位乐伎、一位舞伎、二位歌者，形象再现了盛唐时期歌、舞、乐融于一体艺术形式。唐李宪墓遗址有壁画“贵妇赏乐图”和棺椁石刻“男装侍女持笛图”，唐苏思勖墓遗址有“乐舞图”，这些乐舞画面在胡汉交融基础上显现出胡风甚浓以及盛唐时期华美雍容的乐舞场面。陕棉十厂唐墓遗址出土的三扇相连的“屏风乐舞图”表现出明显的颓败之态，踉跄的舞步，缺少神采的乐人以乐舞形式反映了晚唐社会衰败、国力沉坠的状态。此九座墓葬遗址中有两座遗存有代表性乐舞陶俑，郑仁泰墓遗址、金乡县主墓遗址出土大量舞伎陶俑、乐伎坐俑、骑马乐俑以及骑马女乐俑等，从俑人的形态、数量、规格和乐舞造型来看，不仅反映了乐舞在初唐至盛唐的发展变化，也是考察唐代礼乐制度、等级制度以及丧葬习俗最为重要的实证。

佛教遗址中，本文选取了三个有典型代表意义的遗址，大慈恩寺遗址代表了 7 世纪中期，初唐时期乐舞风格，临潼庆山寺佛教遗址出土的乐舞图像代表了开元时期盛唐乐舞风格，陕西扶风县法门寺出土物上的乐舞图像，大多代表了 9 世纪后，晚唐时期的乐舞风格，从这三个各具代表意义的遗址中，考察唐代乐舞在佛教领域中不同时期的演变，以期对乐舞在唐代社会各个方面的发展有较为全面的了解。

西安南郊何家村窖藏金银器、玉器的出土，器物的造型和纹样为考察唐代乐舞与金银器相互结合提供了有趣且珍贵的图像资料，何家村窖藏处位于西安南郊，埋藏时间在“8 世纪中叶或更晚”，[①]金银器的珍贵价值和社会功能，使器物上的乐舞图像更具有特

①齐东方：《唐代金银器研究》，北京：中国社会科学出版社 1999 年版，第 12 页。

殊的含义，乐舞形象与金、银、玉器材质、器型、錾刻工艺的完美结合，不仅体现了盛唐时期乐舞艺术的发展水平，更加深了对唐代金、银、玉器的多方面了解和认识。

此外，从西安遗存唐代乐舞图像的典型遗址的类型和分布，还反映出唐代社会达官、贵戚生前歌舞宴会为其生活的重要内容之一，故其死后墓葬、窖藏中多有乐舞图像的存在；其次，佛教寺院中也保存了大量乐舞图像，是佛教天界对世俗世界的反映。

第二章　西安地区出土唐代文物中的乐舞图像

在西安及附近地区发现的大量墓葬和上述十三个典型墓葬、遗址中，发现有大量乐舞图像，这些乐舞图像以壁画、石刻、陶俑、金银玉等器物为载体，以图像的直观方式记录了唐代乐舞的流传情况。初唐时期乐舞壁画表现较多，数量、乐舞形式最为丰富，占其半数之多。其次陶制乐俑也较为多见。盛唐时期乐舞壁画数量减少，陶制乐俑后来居上，先进的三彩制陶技术把乐器、舞蹈惟妙惟肖、立体的表现出来，最为突出的则是金银器上錾刻的乐舞图像成为盛唐时期乐舞表现的一种特殊手法，表现了盛唐时期歌舞升平、国富民强的社会现状。中、晚唐时期乐舞壁画、金银器皿、佛像碑石仅有少量表现，乐器种类、舞蹈形式表现单一且趋于衰落，另外，陶制乐俑已难觅其踪。本文以初唐、盛唐、中、晚唐为时间顺序，对西安地区已出土的文物上乐舞图像进行编辑、整理，并作初步研究，旨在说明这些乐舞图像不仅为研究唐代社会提供了宝贵的资料，证实了现存文献中相关的文字记载，还修改、验证、补充了文献记载中的一些空白，而且以具体的表现形式，形象反映出唐代乐舞艺术承前启后、臻于完善的过程。

一、唐墓壁画中的乐舞图像

在已发现的 26 座唐代乐舞壁画墓葬中，属初唐时期的有 14 座，从绘画水平、舞蹈姿容、乐器种类来看，均为唐墓壁画之佼佼者。考古发现唐代早期的李寿墓，墓室北壁遗存有乐舞图像，其石棺椁上则线刻有 3 幅栩栩如生的“对舞图”、“坐奏乐伎图”和“立奏乐伎图”，此乐舞形象是唐代初期乐舞发展中保留最多北魏遗风的图像资料。李思摩墓、执失奉节墓、新成公主墓、韦贵妃墓、李爽墓、李勣墓、燕德妃墓、李晦墓、淮南大长公主墓、章怀太子墓和懿德太子墓分别于墓室东壁、西壁、北壁以及甬道两壁绘有乐舞图，这些墓中出土的壁画乐舞人物形象清秀俊美，舞伎形象温婉轻妙，可明显看到乐舞艺术在承接北魏、隋时的遗风基础上逐渐向盛唐乐舞转变的新变化。

盛唐时期乐舞壁画李邕墓、朱家道村唐墓、庆山寺、让皇帝李宪墓、苏思勖墓和雷内侍宋氏等墓，这些墓中乐舞伎人丰腴艳美，乐舞场面富贵大气，有浓郁异域风格，有许多胡汉乐舞相互交融的场面，表现出盛唐时期中国乐舞艺术的强大包容力。让皇帝李宪在其墓室整个东壁绘有一幅“贵妇赏乐图”，图中不仅有胡人吹“笙”的场面，还将“乐舞图”和“赏乐图”绘于一个完整画面中，此图像的发现对了解盛唐时期乐舞流行情况具有极为重要的意义。李宪石棺椁上刻有 3 幅男装侍女持笛图，此乐舞图代表了盛

唐时期乐舞艺术的时代风貌。

中晚唐时期乐舞壁画有郯国大长公主墓、杨玄略墓等，这些墓葬中虽有盛唐余韵，但乐舞画面锐减，逐渐显现出颓败之态，种类、题材、数量减少，制作亦较为简易。

本节涉及范围以唐代墓葬壁画中乐舞图像为主，还包括佛教遗址出土的乐舞壁画。下文以出土墓志及有关史料为据，按照年代顺序对西安地区出土文物中乐舞壁画大致梳理如下：

（一）李寿墓乐舞图像

李寿墓石椁雕刻、壁画内容极为丰富，其中石椁内线刻乐舞图像共三幅，一幅位于椁内西壁北部，由六位舞伎组成的舞蹈图像，一幅位于椁内北壁紧靠舞伎图，由十二位乐伎组成坐着奏乐的图像,另一幅位于椁内东壁南部，由十二位乐伎组成站立奏乐的图像。此外，在墓室北壁东部绘有贵族庭院一座，院内一角有乐舞图像，院内有五位跪坐奏乐的乐伎及其残损的舞伎衣裙一角。乐舞图所示乐舞形式极具代表，反映了唐初乐舞艺术在王公贵族中的流行情况，墓室这些乐舞图像在重视装饰性同时，明显带有写实意味,“显露出当时王公寝殿中的若干情景”[①]以及唐代乐舞在室外贵族庭院中的表现形式。



图 2-1　石椁线刻舞伎图像　　图 2-2　石椁北壁线刻坐式奏乐图像

（图 2-1、图 2-2 采自孙机：《中国圣火—中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，辽宁教育出版社 1996 年。图二七、图二六）

①孙机：《唐·李寿石椁线刻＜侍女图＞、＜乐舞图＞散记》，载《中国圣火—中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社，1996 年版，第 199 页。

(1)石椁线刻舞伎图像（图 2-1）

六名女伎分作三列，双双相对翩翩，女伎头梳云髻，皆着宽袖裙襦，宽袖饰以水纹，为中国汉族传统装束。袖极宽大，从宽袖中伸出贴身一长窄袖并隐没双手，足登云头锦履，体态甚为轻盈，突出汉族传统舞蹈中柔美轻缓，足踏舞步，宽袖招展，如诗所云："娉婷月下步，罗袖舞风轻。"①此舞随乐摇曳，最为闲雅，当为唐代"软舞"之类。

（2）石椁线刻坐奏乐伎图像（图 2-2）

十二名女伎四人一排自上而下分作三列坐着奏乐，乐伎均梳螺髻，着窄袖衣，束长裙，佩披帛（仅腰鼓伎未着）。图像中左起第一人持竖箜篌，后依次分别为五弦、曲项琵琶、筝、笙、横笛、排箫、筚篥、铜钹、铃盘②、腰鼓、贝，既有笙、筝等中国传统乐器，亦有如竖箜篌、曲项琵琶等胡人乐器，反映出西北少数民族音乐与中原地区音乐相互融合，形成有"华夏旧乐"又有"胡戎之器"西凉乐。此坐着奏乐的女伎应为人数弹性自由，乐器配置便捷的女乐一部，乐器以胡人乐器为主，故所奏乐当为西凉乐。

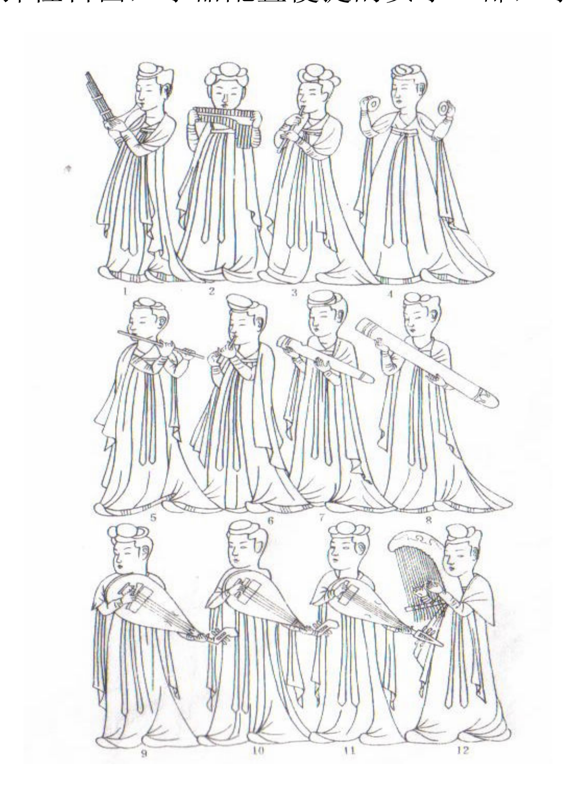






图 2-3　立奏乐伎图像

图 2-4　壁画乐舞图像

①《春莺啭》，载中国音乐艺术研究会、舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：音乐出版社 1958 年版，第 158 页。

②唐李寿墓发掘简报称其为"答腊鼓（？）"孙机在唐·李寿石椁线刻《侍女图》、《乐舞图》散记中称之"盘鞞"。并引唐代九部乐中"礼毕乐"的乐器有"笛、笙、箫、篪、铃、槃鞞、腰鼓等七种"。 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册第 220 页载燕乐打击乐器有"槃鞞"。据笔者查阅，史料记载并无"槃鞞"乐器之名，《隋书》所记九部乐中礼毕者："乐器有笛、笙、箫、篪、铃槃、鞞、腰鼓等七种"。梁简文帝有诗云："胡舞开春阁，铃槃出步廊。"简报称谓此处乐器应为"答腊鼓（？）"不确。"槃鞞"似乎有待于进一步考证。"铃盘"有载，又有疑问，此处乐器所指暂且存疑。

（图 2-3 采自孙机：《唐・李寿石椁线刻<侍女图><乐舞图 > 散记》，载《中国圣火—中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，辽宁教育出版社 1996 年，第 225 页图二五）
（图 2-4 采自刘东升、袁荃猷编撰《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社 1988 年，第 83 页Ⅲ—18）

（3）石椁东壁线刻立奏乐伎图像（图 2-3）

十二名女伎四人一排自上而下分作三列站立奏乐，头梳螺髻或云髻，服饰与坐奏乐伎大致相同，为初唐典型样式。图像中女伎所持乐器左起依次为笙、排箫、尺八、铜钹、横笛、筚篥 、云和（两件）[①]、琵琶（两件）、五弦、竖箜篌（画 16 根弦），此立部乐伎与坐部乐伎同为女乐。在唐代，蓄养女乐并不可随心所欲，《唐会要》卷三四载：“（神龙二年）其年九月敕：三品以上，听有女乐一部，五品以上，女乐不过三人。”[②]则可知三人不足为一部，但一部又有多少人呢？隋书载炀帝及大业中定九部乐，九部乐人数最多为 27 人组成一部西凉乐，人数最少为七人组成的康国乐，一部乐中人数概念并不固定，人数十二人为一部乐有天竺乐、疏勒乐、安国乐，但从乐伎图像观察所用乐器又不相吻合。此立部乐伎应和坐部乐伎相同，为人数弹性自由的女乐一部，所奏乐当为西凉乐。

（4）墓室北壁乐舞图像（图 2-4）

五名女伎坐持乐器奏乐，女伎窄衣袖，长裙束于胸部，头梳螺髻，所持乐器从前至后依次为笙、五弦、琵琶、竖箜篌、筝，乐伎后站立四女，此四女简报称其为侍女，手捧持物品，站立乐伎身后。此图应为李寿内宅生活中歌舞正酣的情景，更是王公贵族生活的真实反映，宿白亦“推测李寿墓墓室后壁现存的宅院女乐，约是墓主人内宅生活的部分遗存。”[③]女伎乐舞图像造型风格与北周、隋乐舞风格极为相似，其乐舞特点和布局排列明显继承前代的风格特点。女伎清瘦，乐器形体较大，捧持的中国传统乐器有筝和笙，其余琵琶、五弦、箜篌皆为胡乐，图像具有龟兹乐和清乐中若干乐器，因此发掘报告推测“当属龟兹乐”[④]。图像乐舞形象在沿袭前代遗风之上又萌新意，具有承上启下之作用。乐伎前图像残缺，只依稀可见宽袖或长裙一角，似有舞者在表演，因此推测此五名乐伎应是为舞蹈伴奏的场面。[⑤]

---

①秦序：《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》，载《中国音乐学》，1991 年 2 期；晏新志：《李寿墓线刻乐舞图与唐代坐、立部伎考述》，载《陕西历史博物馆馆刊》第四辑；发掘简报均称其为琴和筝。孙机：《唐・李寿石椁线刻 < 侍女图 > 、 < 乐舞图 > 散记》，载《中国圣火—中国古文物与东西文化交流中的若干问题》称之云和两件。云和形制如筝，其声即有筝声、琵琶声，又有瑟声，故其名有云和筝、云和琵琶、云和瑟之名，此乐器弹奏时竖抱、斜抱均可，也可以站立弹奏，孙机根据云和的演奏姿态及乐舞图所示，推测第二排乐伎中第三、四人所持乐器为云和。

②宋・王溥撰：《唐会要》，上海：上海古籍出版社，2006 年版，第 733 页。

③宿白：《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，载《考古学报》1982 年 2 期，第 140 页。

④《发掘简报》75 页云：“根据乐伎所持乐器来看，当属龟兹乐。”恐有疑问，龟兹乐以鼓为重要组成部分，此乐舞图无鼓，有龟兹乐中三种乐器箜篌、五弦、琵琶，并且出现了内地传统俗乐的笙和筝，这两种属于汉族乐舞的清乐系统，不能成为龟兹乐，也不可称为清乐。乐舞图带有西域龟兹音乐文化色彩，又有汉族传统音乐的若干成分，将二者乐器相结合，演奏的当是北朝晚期至隋唐时甚为流行的西凉乐。

⑤陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974 年 9 期。

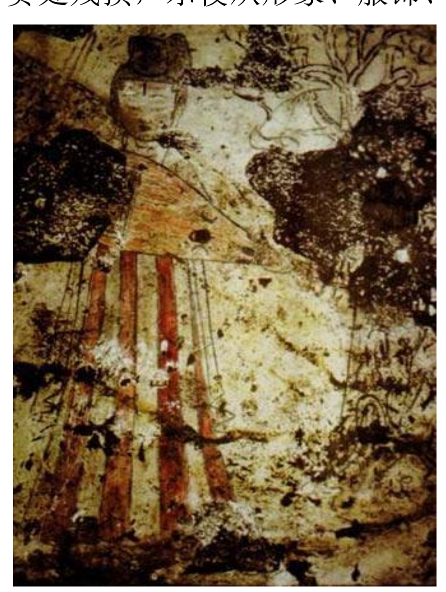
（二）李思摩墓乐舞壁画图像

“思摩者，颉利族人也，”①本姓阿史那，原是突厥阿史那氏酋领。贞观四年（630年），在东突厥汗国灭亡之时随颉利可汗被唐军生擒，“太宗嘉其忠，除右武侯大将军，化州都督，”②后统领颉利旧部，改封怀化郡王。贞观十三年，太宗赐思摩李唐皇室之姓，以示恩泽与信任，自此，阿史那改姓李氏，为李思摩也。贞观二十一年(647 年)，患疾卒于长安，陪葬昭陵，两《唐书》有传。

1992 年在礼泉县昭陵镇庄河村西北发现李思摩墓，并出土墓志及其他随葬品，在甬道中东、西壁绘有类人形怪兽；墓室壁画仅见弹五弦③乐伎图和弹箜篌乐伎图两幅。

（1）弹五弦乐伎图（图 2-5）

乐伎图位于墓室东壁北部，高 160 厘米、宽 130 厘米④，女伎头梳螺髻，脸部均施胭脂，面容丰腴，仪表端正，上着白色披帛，束红、白两色竖条长裙，足登黑色云纹履头，横抱五弦，潜心弹奏，五弦琴音箱圆润，琴体修长，长颈，颈上有五轸，有品格，音箱靠近颈部饰有简单纹饰，中间为圆形，圆形两侧有月牙形图，乐器上这种装饰性图形在现在乐器造型艺术中仍被经常使用。女伎立于树下，左手按琴弦部分清晰可见，右手弹奏处残损，乐伎从形象、服饰、仪表有明显中原特点。





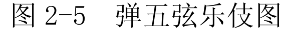


图 2-5　弹五弦乐伎图　　　　图 2-6　弹箜篌乐伎图

(图 2-5、图 2-6 采自昭陵博物馆编:《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社，2006 年，第 48、49 页)

①后晋·刘昫等撰:《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年版，第 5163 页。
②后晋·刘昫等撰:《旧唐书》，北京：中华书局 1975 年版，第 5163 页。
③昭陵博物馆编:《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版第 48 页称之：琵琶。从图像观察应为五弦，五弦与琵琶形体比较为接近，五弦音箱较为瘦俏，琴颈长而直挺，有五轸，张五根弦；琵琶音箱较为宽大，琴颈短而弯曲，琴颈有四轸，张四根弦。
④咸阳市文物事业管理局:《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 402 页。

（2）弹箜篌乐伎图（图 2-6）

弹箜篌乐伎图位于墓室西壁北部，高 130、宽 90 厘米，[1]女伎头梳螺髻，较之五弦乐伎图像所见螺髻高挺，箜篌伎上着红白相间窄袖衣，袖口饰锦纹，衣与裙裾界连处饰以连珠纹，有粟特纹饰风格，下束白色长裙，足登圆头履，怀抱竖箜篌双手弹奏。箜篌音箱处饰以流云纹饰，所张琴弦当为一十余弦，乐伎左手低，右手高，双手抚弄，与《李供奉弹箜篌歌》中“左手低，右手举，易调移音天赐舆。”[2]相同，乐伎所持箜篌为小型箜篌，李思摩墓箜篌图像稍有残损，音箱头部、琴弦、横梁末端不可见，与琵琶伎相同，箜篌伎亦立于树下，树旁绘有山石，中国传统风格明显。

（三）执失奉节墓舞伎图像

执失奉节，唐常乐府果毅，突厥族人，突厥酋长执失思力之子，随其父于贞观年间归顺李唐，授左领军将军，又拜为驸马都督，于唐高宗李治显庆三年(公元 658 年)，卒于长安葬于郭杜。1957 年在陕西长安县郭杜镇发掘执失奉节墓，墓由墓道和墓室两部分组成。由于墓壁附着效果不佳，又遭雨渍漫漶，壁画几乎完全脱落毁损，仅存墓室北壁一幅较好的舞女图像（图 2-7）。



图 2-7　执失奉节墓舞伎图



图 2-8　新城公主墓舞蹈状二女图

（图 2-7 采自张鸿修：《中国唐墓壁画集》，广州：岭南美术出版社 1995 年，第 39 页）
（图 2-8 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 68 页）

①咸阳市文物事业管理局：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 402 页。
②彭定求等编：《全唐诗》卷二六五，北京：中华书局 1960 年版，第 2947 页。

舞伎头束高髻，高髻饰以金铜杂花，五官端正的粉面上弯眉如月，眉目闲婉，上身着开领半臂短衫，下束红、白条状长裙，腰束复杂纹样的宽边镶锦腰带，足登高头锦履。舞伎腰部所束宽边绣花腰带和半臂花边绣带，有浓郁古龟兹服饰的风格特点，舞伎两肩披挂红色帛带，双手展臂高悬，曲腿悬胯，舞容闲雅，有明显汉族风格，是中国传统长袖舞、巾舞之遗存。此舞伎轻柔飘逸的红袖和纤柔轻婉的身姿为唐墓乐舞壁画佼佼者。

（四）新城公主墓壁画

新城公主（634～663 年），太宗之幼女，《新唐书•列传第八》载："新城公主，晋阳母弟也。下嫁长孙诠，诠以罪徙巂州。更嫁韦正矩，为奉冕大夫，遇主不以礼。俄而主暴薨，高宗诏三司杂治，正矩不能辩，伏诛。以皇后礼葬昭陵旁。"[①]时年三十岁，于龙朔三年（663 年），陪葬昭陵。

1994 年 10 月在礼泉县烟霞乡东坪村发掘整理新城公主墓，其中墓道、过洞、天井下部以及甬道和墓室均保留有较大面积壁画，人物壁画占据极大部分。有粉蓝裙与舞蹈状二侍女图（图 2-8），位于在第四过道东壁水平长 2. 66～2. 77 米，高 1.55 米，共三个开间中靠近南边第一开间中，舞蹈状二女图宽 0.65 米，高 0. 85 米，一侍女为正面，头梳双刀髻，面容丰满圆润，身穿低胸窄袖上衣，束淡蓝色长裙于胸，双手隐于长袖中，左手高、右手低，侧目与另一舞蹈侍女对视（图 2-8）。正在起舞侍女为一背面，身体修长，身穿白襦，上束黑色长裙由胸部至曳地，外着淡绿色披帛飘然垂下，身形绰约，婀娜多姿，舞伎右臂高举，左臂伸展，双手似隐袖中，回首侧目，翩翩起舞。唐新城长公主墓发掘报告称其"略带舞姿"[②]，图像似为舞伎图。

（五）韦贵妃墓乐舞图像

韦贵妃墓中乐舞图位于后甬道两壁，每壁绘 5 人，共 10 人，每位乐舞伎人绘于一独立壁面，最北边、靠近墓室的两壁第一人均为舞伎。女伎姿容仪表、服饰、发髻基本相同，唯衣裙颜色略有差异。女伎头梳双环望仙髻，墨染的柳叶眉极为醒目，额饰花钿，颊饰笑靥，身穿白色圆领窄袖襦，外着各色阔袖长衫，复套各色开领半臂，下束高腰长裙，腰系宽带。舞伎跪姿舒广长袖，呈舞蹈状，乐伎持拿乐器，或趺坐、或跪坐，作演奏状。除东、西两壁北起第一个为舞伎外，后乐伎均持拿不同乐器分处两壁，两两相对。

后甬道东壁乐舞图，从北之南排列顺序为舞伎、击磬伎、箜篌伎、筚篥伎、竖笛伎，共五位乐伎。[③]

---

①欧阳修、宋祁：《新唐书》，北京：中华书局，第 3649 页，1975 年版。

②陕西省考古研究所、陕西历史博物馆、礼泉县昭陵博物馆编著《唐新城长公主墓发掘报告》，北京：科学出版社 2004 年版，第 86 页。

③咸阳市文物事业管理局：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 407 页。

（1）舞伎图、击磬伎乐图（图 2-9）

舞伎图大部分残损，仅留长裙及部分衣袖，从遗留画面看，舞伎身穿深赫色阔袖衫和长裙，衣袖边沿及裙边以淡土黄色饰之，跪于毯上，其姿态与西壁舞蹈女伎大致相同。

击磬伎乐图女伎头部和磬架及身体部分稍有残损。女伎身穿红色敞领阔袖衫，下束深赫色长裙，跪坐在毯上，前竖立一红色磬架，磬架两脚各饰有白色怪兽卧于架下，架上挂石磬数枚，分两行排列。上排石磬较小，约六枚，下排较大，约四枚，女伎手持磬锤，作敲击状。

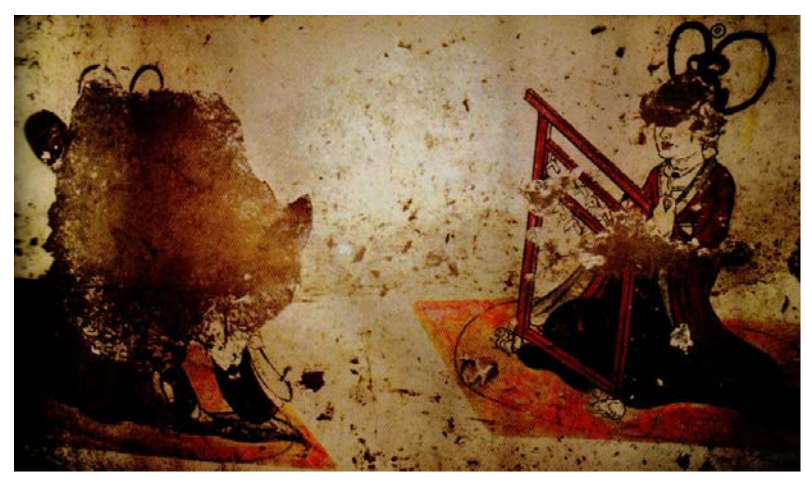


图 2-9　舞伎与击磬伎

（图 2-9 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 139 页）

（2）箜篌伎图（图 2-10）

弹箜篌女伎身穿淡蓝色低胸襦，外套红色阔袖开领衫，下束鲜红色曳地长裙，长裙束及胸部，腰带下有淡褐色巾。女伎跪坐于毯上，置箜篌于怀中，依左肋，双手拨弹。女伎所持竖箜篌为角形小箜篌，形制小巧，琴上张弦数根。







图 2-10　箜篌伎（贾嫚摄影）　图 2-11 筚篥伎（贾嫚摄影）　图 2-12 箫管伎（贾嫚摄影）

（3）筚篥伎图（图 2-11）

吹筚篥女伎身穿白色襦，外套鲜红色阔袖对领衫，下束谈绿色曳地长裙，屈膝跪坐于毯上，手持筚篥，左手置上，右手置下，执筚篥吹奏。女伎所持筚篥芦管较粗，筚篥头部吹口清晰可见。

（4）箫管伎图（图 2-12）

吹奏箫管女伎身穿赫色交领阔袖衫，下束鲜红色曳地长裙，复套淡褐色折纹短裙护，屈膝跪坐于毯上，左手置上，右手执下，持箫管吹奏。乐伎脸部画面脱落下沉，故部分乐器与嘴部形状不可见，从残留部分看，女伎所持之器为竖吹的箫管类竖笛、尺八乐器。

后甬道西壁乐舞图像从北之南排列顺序为舞伎、琴伎、排箫伎、筝伎、指啸伎。

（5）舞伎图（图 2-13）

舞伎身穿红色阔袖衫和深赫色长裙，复套淡绿色镶黑边的开领半臂，衣袖边沿以淡绿色饰之，可见阔袖中复伸出之窄袖，足登红色高头履，举左臂于头部左侧，伸右手于身体右侧，头微向右，双手隐于袖中，跪于毯上，舒展广袖，蹁跹而舞。

（6）弹琴伎图（图 2-14）

乐伎身穿白色阔袖衫，复套红色对领半臂，下束鲜红色曳地长裙，腰系黑边腰带，屈膝跪坐于毯上，置琴于腿上，左手抚弦，右手弹奏。琴伎图右手弹奏处残毁，琴体头部及右手不可见。



图 2-13　舞伎图　　图 2-14　琴伎图（韦贵妃墓中摹图，贾嫚摄影）

（图 2-13 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 138 页）

（7）排箫伎图（2-15）

乐伎身穿红色阔袖开领衫，饰白色边，下束深赫色长裙，裙上饰灰色短巾，上有宽边腰带，带系胸上，正中有圆形饰物，乐伎双目低视，端坐于毯上，双手捧箫，作吹奏状。乐伎所持排箫 20 根管，箫身芦管排列由短至长呈弧形排列，上有一宽边孤篆，孤篆上有纹饰。

（8）筝伎图（2-16）

乐伎身穿灰色阔袖衫，复套深紫色对领半臂，下束红色长裙，腰系灰色宽带，趺坐于毯，筝斜置于怀，右手扶琴，左手持骨爪，作弹拨状。乐伎所持乐器为筝，与史料所载清乐筝“为鹿骨爪，长寸余，代指”[①]相符。琴弦不见。

（9）指啸伎图（2-17）

乐伎身穿红色交领阔袖衫，下束深褐色长裙，侧身跪坐于毯上，右手贴于腹上，左手大指及食指部分置于嘴中，与唇、舌相合，作“啸”状，正如《诗·召南》郑笺所云：“蹙口而出声也。”[②]

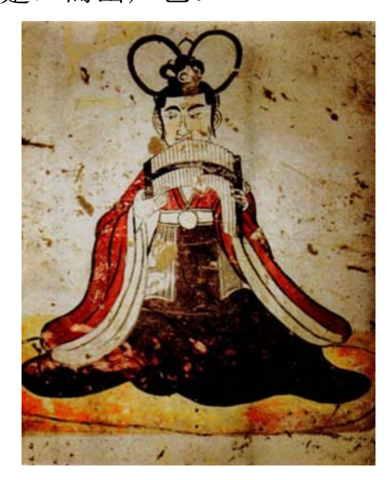


图 2-15 排箫伎



图 2-16 筝伎



图 2-17 指啸伎

（图 2-15、图 2-16、图 2-17 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 140 页、第 137 页、第 141 页）

（六）李爽墓乐舞图像

1956 年 4 月在西安南郊雁塔区羊头镇曲江池遗址南岸，出土总章元年（668）大唐银青光禄大夫守司刑太常伯李爽之墓[③]，墓内发现壁画 25 幅，在墓室和甬道内，因年久及雨水侵蚀，脱落毁损严重，遗留较为完整仅 16 幅。此中有三幅乐舞图，现存于陕西历史博物馆内。乐舞图分布于墓室东壁一幅，北壁两幅，分别处于独立画面中。

（1）吹洞箫乐伎图（图 2-18）

洞箫乐伎图像位置于墓室东壁第四人，高 140 厘米，为男乐人形象，戴乌幞头，圆领红袍，腰系黑色跨带，佩带类似香囊式小包，下着黑绿色裤，裤口收紧扎住，衣袖口窄小，左手上，右手下，箫管吹空置于下唇，持箫[④]作演奏状。

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 667 页。

②啸：《说文》曰：“吹声也，从口、肃声。”《诗·召南》郑笺曰：“蹙口而出声也。”啸的发音是由唇、舌口腔配合以及气流的控制所得。有上翘大拇指，吹指作啸状。有以指夹舌或夹唇吹之，谓之 “啸指”或“指啸”。

③陕西省文物管理委员会：《西安羊头镇唐李爽墓的发掘》，载《文物》1959 年 3 期。

④箫在唐代多指排箫。杜佑《通典》卷一四四载：“箫，舜所造，其形参差，象凤翼，十管，长二尺。尔雅曰：编二

（2）吹笛乐伎图（图 2-19）

吹笛乐伎图像位于墓室北壁，共绘四个侍女，由东向西数第一个人为一女乐，画面轻微脱落，女像头部稍有残损，高 144 厘米。女乐人头梳双环望仙髻，身穿窄袖白襦，外着红色半臂彩衣，束红白条长裙，腰下部垂有绿巾，左臂、身后伴有披帛、飘带，如意履外露裙外，双手右举，持横笛作演奏状。

排箫乐伎图（图 2-20）

排箫乐伎图像位于墓室北壁从东向西数第二人，女伎图像完整，高 144 厘米，女伎头挽高髻，身穿白色窄袖衣，外着赫红短襦，束红绿色相间条纹长裙，襦与裙间有腰带，带下垂有绿色帛巾，足登履头略高且稍向后翻卷的絇，双手前举，端箫于胸前，有“柔姿綽态，尽幽闲之雅容，”[①]表现出“曹衣出水”之时代风格。

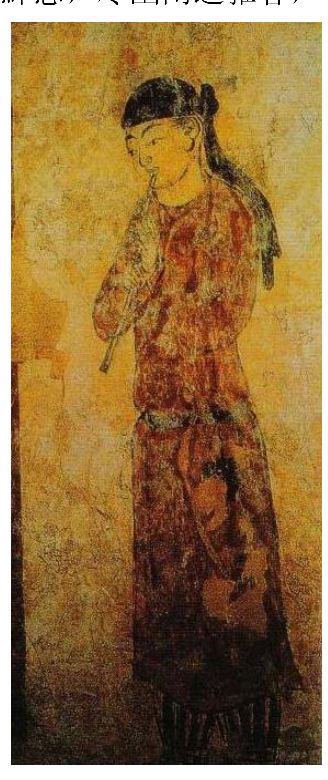


图 2-18　吹洞箫乐伎图



图 2-19　吹横笛乐伎图



图 2-20　吹排箫乐伎图

（图 2-18、图 2-19、图 2-20 采自张鸿修：《中国唐墓壁画集》，广州：岭南美术出版社 1995 年，第 49 页）

（七）李勣墓乐舞图像

十三管，长一尺四寸者曰言。十六管，长尺二寸者曰筊。”蔡邕曰：“箫，编竹有底。大着二十三管，小者十六管，长则浊，短则清。以蜜蜡实其底而增减之。则和。”同书还载：“凡箫一名籁。前代有洞箫。今无其器”，可能不确，洞箫至今仍流传。洞箫发音清幽凄婉，底部无蜡封。洞箫为中国传统乐器，《汉书・元帝纪赞》亦载：“元帝多才艺，善史书，鼓琴瑟，吹洞箫。”洞箫在唐时仍存在流传。此图像似为洞箫，发掘报告称其为“箫”亦对，在唐史传记中横吹排箫、竖吹洞箫均称其为“箫”。

① 唐・张彦远撰《历代名画记》卷八，贵阳：贵州人民出版社 2009 年版，第 421 页。

李勣墓室壁画大部分漫漶残损，乐舞图像仅存东壁、北壁乐伎图及舞伎图。

（1）墓室东壁乐伎图（图 2-21）

乐伎图位于墓室东壁北段，高 95 厘米、长 121 厘米，图中乐伎有三人，因脱落，仅现二人，且均有残损。右边一人头梳高髻，上穿圆领窄袖红色短襦，披白色帛带，腰间系带飘落襦下，下束红黑色条纹裙，双手向右平举，侧首翘指，置横笛于唇下，作吹奏状。中间一人不见，仅存黑白间条纹长裙中一碎片残迹。左边一人头梳较为紧密的高髻，耸立于头顶。高髻是初唐时期较为流行的一种发型，式多样繁不径相同。乐伎左边脸部从眉目以下及左边上身残损不存，从遗存图像看，其服饰与右边持横笛人相同，均着红衣黑白条裙，手持排箫作吹奏状，排箫为多管排列组成，由于图像残损，准确的箫管形状和管数，就不能准确知道了。

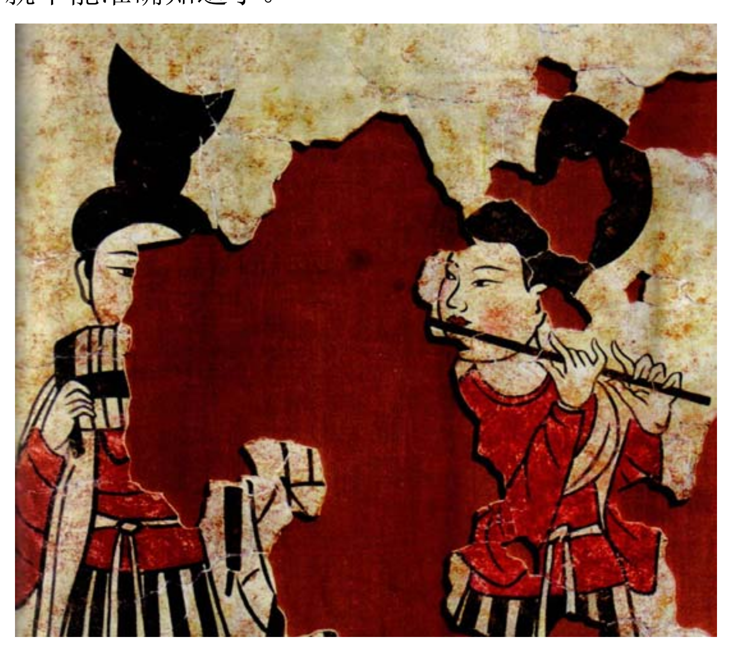


图 2-21　李勣墓乐伎图（摹本）

（图 2-21 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 146 页）

（2）墓室北壁二女对舞图（图 2-22）

舞伎图位于墓室北壁东段，高 135 厘米、长 205 厘米。图中有舞者两人，右边舞人图像有残损，左边舞人图像较为完整，两人长襦长裙，上身半臂有飘带、流苏飞舞，肩披红色、淡蓝色帛带随舞势飞扬翻转，上襦腰部系锦带，带上挽结，下束较为宽大的黑、白色长裙，举长袖，袖宽且长，挥袖曲腰，相对起舞。两人舞姿、服饰相同，均头梳双环望仙髻，此发髻多用义髻[①]或将头发用丝绦束缚成环形，高耸于头之两侧，环中饰以蔓草形，双环间饰以双凤，有瞻然望仙之状，谓之双环望仙髻。舞容繁姿流曼、变化莫

①指假髻，古时妇人常以假髻为饰，唐代称这种假髻为义髻，这种发型以铁丝或薄木加发编织成，上面缀以珠宝或饰以各种花、草形，新疆出土有假髻实物。

测，如雪索风，有“唯愁捉不住，飞去逐惊鸿”[①]之感。舞姿“呈旋转中骤然下蹲貌，据此，或为胡旋舞。”[②]



图 2-22　二对女舞图（摹本）

（图 2-22 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 147 页）

（八）燕德妃墓乐舞图像

燕德妃，涿郡昌平（今北京昌平）人，唐太宗之妃子。其姓燕，出身高官之家，其母为隋太尉、观王杨雄第三女。十三岁入秦王府，李世民称帝，封为贤妃，后为德妃。永徽元年（650 年），高宗即位，沿袭旧制，封拜为越国太妃，咸亨二年（671 年）七月薨于郑州传舍，同年十二月，陪葬昭陵，终年 63 岁，两《唐书》无传。

1990 年在礼泉县烟霞镇东坪村约 200 米处发现燕德妃墓，地面封土似覆斗形，高 11.7 米，四底边长各约长 30 米余。封土南有石柱座，封土北有石羊一个，墓碑一通，碑额篆题“大唐越国故太妃燕氏之碑铭”，志文楷书，共 2000 余字，许敬宗撰文，高正臣楷书，万宝哲刻石。

燕德妃墓室壁画保存较好，在后墓室东壁绘有乐舞图，在东壁北部绘二女对舞图，在东壁南部绘奏乐图[③]。

（1）　二女伎对舞图（图 2-23）

---

①李群玉：《长沙九日登东楼观舞》，载《全唐诗》卷五六八，北京：中华书局 1960 年版，第 6578 页。
②昭陵博物馆：《唐昭陵李勣（徐楙功）墓清理简报》，载《考古与文物》，2000 年 3 期，第 10 页。
③咸阳市文物事业管理局：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 408 页。

二女舞蹈图高 140 厘米，宽 195 厘米。两女伎发髻、服饰均同。柳眉凤眼，面颊丰腴，头梳高环望仙髻，环髻中有宝冠，并带飞扬步摇，身穿红色交领舞衫，宽大衣袖中有窄袖露出一截，将手隐于其中，在交领衫衽沿饰缀珠的锯齿状边，衣袖半臂处饰以白色花边帛带，下束黑白色相间长裙，一人前举左手，一人前举右手，轻踏舞步，蹁跹而舞，旋若转蓬，举袂容曳，其稳健的舞姿、飞扬的帛带及宽大的衣袖记载了舞兴酣畅之瞬间。



图 2-23　二女伎对舞图

（图 2-23 采自昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 175 页）

（2）　奏乐图（图 2-24）

奏乐图高 140 厘米，宽 195 厘米。绘三位奏乐女伎及一位袖手旁观者，四女子呈站立状，从左至右，第一人面如满月，头梳双环髻，戴花冠，有步摇，身穿白色圆领坦胸窄袖襦，复套白色饰有锦沿之半臂，下束黑白色相间裥色长裙，披长帛带，侧身而立，左手持箜篌，右手拨弹。箜篌音箱部有云纹，张弦十余根，横梁下置有流苏。第二人丰颊曲眉，发髻与第一人相同，身穿白色圆领窄袖衫，外有半臂，半臂袖口有团花锦饰，着红、淡蓝色帔帛并挽于双臂，下束黑、白色相间裥色长裙，侧身而立，双手持洞箫，作吹奏状。第三人面容丰腴，头梳双环髻，戴花冠，有翘起的黄色步摇，身穿白色圆领窄袖襦，外套红色花饰半臂，肩搭紫色帔帛，下束黑、白色相间裥色长裙，正面而立，双手执五弦于胸前，左手持琴按弦，右手持木拨弹奏。五弦上有三轸，下有两轸，按指

品格清晰可见，第五品格绘有花形纹样，琴腹部有音孔，下方有覆手[①]。第四人头梳螺髻，身穿圆领窄袖衫，下束白色相间裥色长裙，肩披红色帔帛，拱手观之，此伎当为待歌者或待舞者。

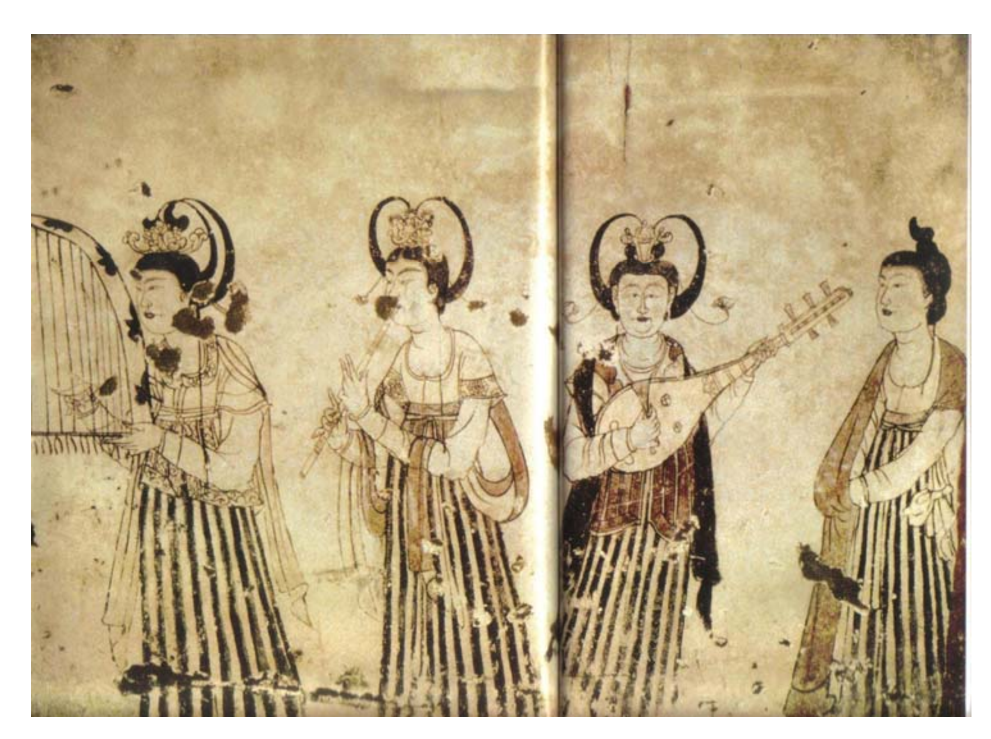


图 2-24　奏乐图

(图 2-24 采自昭陵博物馆编:《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年，第 173 页)

（九）李晦墓乐舞图像

李晦，陇西成纪（今天水）人，高祖堂侄，河间王李孝恭次子。“乾封中（666—668年）为营州都督，以治状闻，玺书劳赐。遷右金吾将军，检校雍州长史，摧擿奸伏无留隐，吏下畏之。”[②]武周时期，升任秋官尚书，永昌元年（689 年）二月二十七日薨，卒赠幽州都督，年六十三。葬于高陵，地面有碑，通高九尺七寸，广四尺七寸，碑额篆题“大唐故秋官尚书河间公之碑”，文楷书，三十二行，行四十五字。

1995 年 8 月份发掘整理了李晦墓，墓葬结构独特，形制为南北结构，由斜坡墓道、7 个天井、6 个过洞、三条甬道和三个墓室组成。由于墓葬为“品”字形结构，虽多次盗扰，墓室侧室则幸免完好，出土了大批珍贵文物，有壁画、墓志、石椁、石门以及三彩俑、陶俑等。前后墓室壁画大部分漫漶剥落，在侧室东、北两壁则存有壁画。其舞伎及乐伎图绘于东壁，亦因附着不佳以及水渍漫漶，残损严重。

①五弦琴弦上方系于轸上，下方系于覆手处，覆手指能够匝系下方琴弦的部分。
②许嘉璐主编《二十四史全译》，上海：汉语大词典出版社 2004 年版，第 2226 页。

（1）　舞伎图（图 2-25）

舞伎图高 225 厘米，宽 112 厘米。舞伎圆脸丰颊，柳眉凤目，头梳两个小髻，身穿红色圆领长袖衫，复套圆领橘黄半壁，下束淡土色长裙，肩披一淡绿色帔帛，双臂高举，袖没双手，身体微倾，红袖曼舞，肩上帛带随风而动，似为舞兴正酣之时。

（2）　乐伎图（图 2-26）

乐伎图高 124 厘米，宽 108 厘米。图像中绘三位女伎，前面一女伎身穿白色窄袖衫，下束淡绿色曳地长裙，足登云头履，双手前举弯曲，站立在廊柱旁，似在拨弹、又似击打某种乐器，只惜图像损毁过甚，无法辨别。中间一女伎身穿淡赫色窄袖衫，下着淡赫色曳地长裙，怀抱小型竖箜篌，站立弹奏，箜篌头部及音箱部分残落，仅见横梁及琴弦。最后面一人只见片甲上衣、红色长裙和翘起的高头云履，持拿何物便不得而知了。



图 2-25　舞伎图

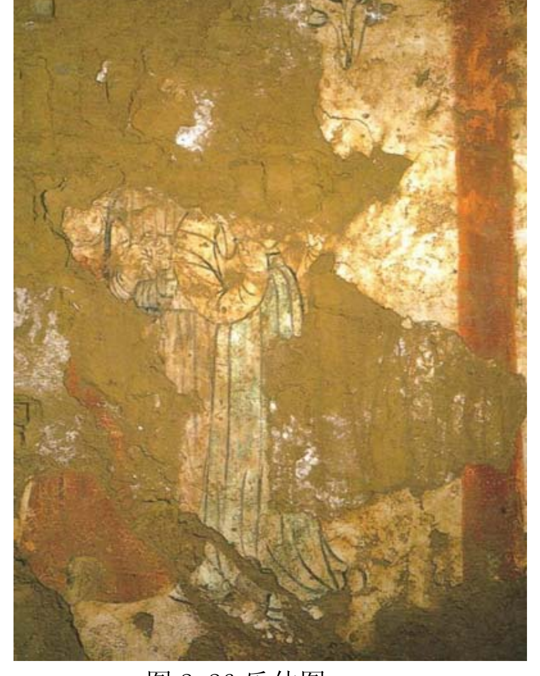


图 2-26 乐伎图

（图 2-25、图 2-26 采自陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社 1998 年，第 64 页，第 65 页）

（十）淮南大长公主墓乐舞图像

淮南大长公主，姓李名澄霞，唐高祖李渊第十二女，武德六年（623 年），拜淮南郡公主，贞观二年（628 年），加长公主，永徽元□年，加大长公主，天授元年（690 年），薨于淄州之城刺史宅馆，天授二年（691 年）正月陪葬献陵，春秋六十九。1978 年，发现墓志[1]，知为淮南大长公主与驸马封言道合葬墓，地面封土半存。2003 年 1 月，陕西

[1]富平地方志编纂委员会：《唐高祖（李渊）献陵陪葬墓群》，载《富平地方志通讯》，1986 年 2 期，第 32 页。

考古研究所和陕西历史博物馆对该墓发掘整理，知此墓为长斜坡多天井砖砌双墓室，长50余米，多绘壁画，由于水渍侵蚀，壁画脱落殆尽，仅残存七幅，在前室西壁绘有奏乐图，今存陕西历史博物馆。

奏乐图位于前墓室西壁北铺（图2-27），高180厘米，宽141厘米。图像残损较甚，唯见两人，均柳叶眉，颊饰红粉，头梳两小髻，身穿白色窄袖衫，下束曳地红色长裙，左边一人正面直立，持排箫吹奏。右边一人侧身站立，持竖笛演奏。两乐伎旁绘有嶙峋山石和卷叶花草等，当为一组于室外庭院间奏乐的演奏瞬间。

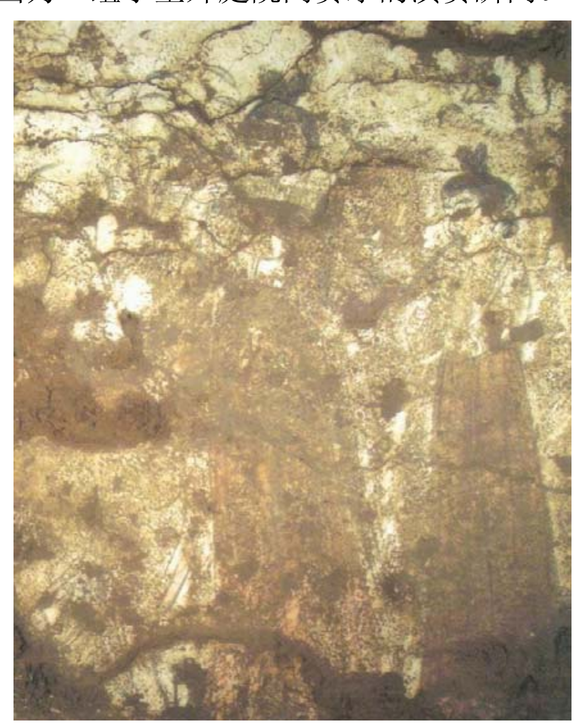


图2-27　奏乐图

（图2-27采自冀东山：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社2006年，第103页）

（十一）章怀太子墓乐舞壁画

章怀太子李贤，高祖与武则天第二子，“（永徽）五年（654年）……十二月，发京师谒昭陵，在路上生皇子贤。”[①]上元二年（675年）六月被册命为皇太子[②]，后流放巴州，文明元年（684年），被逼自杀身亡。神龙二年（706年），由巴州迁回长安，以雍王身份与其妃房氏合葬，景云二年（711年），追赠太子，故有“大唐故雍王墓志之铭”和“大唐故章怀太子并妃清河房氏墓志铭”墓志两盒，两唐书有传。

1971年在陕西乾县乾陵镇东金村发掘章怀太子李贤墓，此墓为高宗与武则天陪葬墓。在前墓室东壁，前墓室西壁，前室西壁北铺、后甬道东壁分别绘捧琵琶侍女图、持

①刘昫：《旧唐书》，中华书局1975年版，第73页。

②陕西博物馆、乾县文教局唐墓发掘组：《唐章怀太子墓发掘简报》，载《文物》1972年7期。

琵琶侍女图、舞蹈图和持笛图，

（1）前室东壁南铺捧琵琶侍女图（图 2-28）。有 2 女子，右边侍女面庞圆润，头梳高髻，身穿短襦，外着红色帔帛，下束白色曳地长裙，裙下有翘起的红色云头履。侍女直立，头微向右侧转，双手捧持一物，形似为琵琶，裹在囊袋中，囊袋有红色系带，系带飘垂。其旁立一反身捧物侍女，其手中之物当为笛、箫类乐器装入锦囊中之态，锦囊上以帛带系结，侍女着红帔帛、橘红长裙，两人作交谈状。

（2）前墓室西壁持琵琶侍女图（图 2-29）。左边有一人，头梳球髻，肩披帔帛，侧身而立，双手持一物，其形似琵琶，外套囊袋，侍女置琴于身体左侧，左手持琴腹，右手持琴颈，目视前面一手捧圆形物品之侍女。旁边侍女，手捧之圆形物品似为瓜果，专注凝视，正面直立。




图 2-28　捧琵琶侍女图　　　　　　图 2-29　持琵琶侍女图

（图 2-28 采自张铭洽：《章怀太子墓墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 60 页。图版四三）
（图 2-29 采自张铭洽：《章怀太子墓墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 56 页。图版三九）

（3）前室西壁北铺舞蹈图（图 2-30）。壁画绘三人，中间一人女着男装，头戴黑幞头，身穿圆领橘黄色窄袖长袍，腰系黑色跨带，下着束腿条纹长裤，脚蹬线履，反身而立，左手高举扬至头上，甩袖而舞，右手伸于身后，作舞蹈状。旁立一披橘黄色帔帛侍女，注目而视。

（4）后甬道东壁持笛侍女图（图 2-31）。侍女头梳高髻，身穿低领窄袖襦，外搭帔帛，下束淡黄色曳地长裙，脚蹬高头履，站立树下，双手持笛类的吹管乐器，外有软体套袋，套袋当为丝帛所制，套袋口有结。

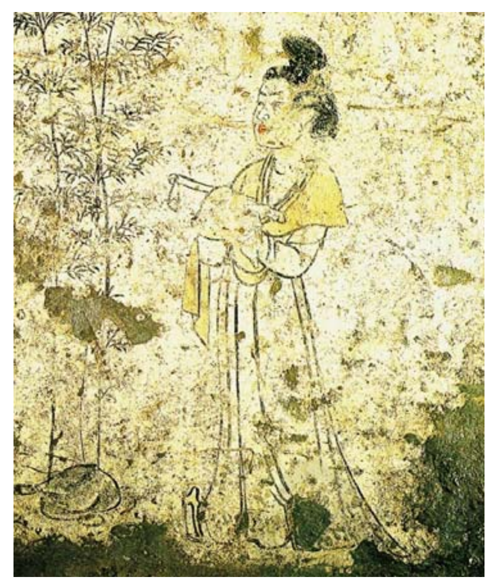



图 2-30　舞蹈图　　　　　　　　　　　　图 2-31　持笛侍女图

（图 2-30 采自张铭洽：《章怀太子墓墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 67 页。图版五Ｏ）

（图 2-31 采自张铭洽：《章怀太子墓墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 71 页。图版五四）

（十二）懿德太子墓乐舞壁画[①]

“懿德太子重润，中宗长子也，本名重照，以避则天讳，故改焉”。[②]唐中宗长子。英王李哲（即李显）被立为皇太子第二年，永淳元年（682 年）与韦氏在东宫生下重照，高宗甚悦，大赦天下，立李重照为皇太孙。光宅元年（684 年）二月，中宗李显废为庐陵王，李重照亦为庶人。天授元年（690 年），为避讳，李重照改为李重润。圣历元年（698 年）3 月，武则天复立庐陵王为太子。久视元年（700 年），封重润为邵王。大足元年（701 年）九月，邵王李重润与其妹永泰郡主及主婿武延基一同被武则天处死，仅 19 岁。神龙元年（705 年），灵柩由洛阳迁回，陪葬乾陵，追赠“懿德太子”。两《唐书》有传，所言李重润之死为人所陷。

1971 年在陕西省乾县乾陵公社永红大队发现懿德太子墓，陕西省博物馆和乾县文教局组成的唐墓发掘组对此墓发掘整理。地面有封土一座、土阙一对、石狮一对、石人两对、石华表一对。地下墓葬由墓道 6 个过洞、7 个天井、8 个小龛、前甬道、后甬道、前墓室、后墓室组成，全长 100.08 米。出土文物有三彩釉陶俑、三彩器、陶器、骑马乐俑、金银饰片等各类随葬物品 1000 余件。在墓道、过洞、甬道、墓室分别绘有壁画，有四神、阙楼、仪仗、执笏男侍、持物女侍、乐舞以及天象等内容。壁画出现乐舞图像共有三幅，分别绘于前室东壁北铺、后室东壁南铺和后室东壁北铺的位置。

---

①陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组：《唐懿德太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。

②刘昫：《旧唐书》卷八六，北京：中华书局 1975 年版，第 2834 页。

（1）前室东壁北铺捧琴图（图 2-32）



图 2-32　前室东壁南铺捧琴图

（图 2-32 采自申秦雁：《懿德太子墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 48 页。图三四）

捧琴图绘于前室东壁北铺，壁画所绘有七人，侍女捧持不同物品徐缓前行，第四个侍女头梳螺髻，身穿交领衫，双手捧长条形物品，物品尾部较为圆润，上有徽迹，似为琴，此应为从八品掌伎乐的内官。



图 2-33　后室东壁南铺乐舞壁画　　　　　　图 2-34　后室东壁北铺执筝图

(图 2-33 采自申秦雁：《懿德太子墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 53 页。图三九)

(图 2-34 采自申秦雁：《懿德太子墓壁画》，北京：文物出版社 2002 年，第 55 页。图四一)

（2）后室东壁南铺乐舞壁画（图 2-33）。壁画所绘有九人，前面一人手捧圆形器皿，似果盘。后面二排第一人手持箜篌，箜篌音箱清晰可见，依左肋，右手作弹奏状。第二排右侧第二人怀抱琵琶，右手持木拨。第三排后一人双手捧琴，徐缓而行。

（3）后室东壁北铺执筝图(图 2-34)。壁画绘九人，正面、侧面、背面侍女顾盼呼应，安排妥帖。其中有一侍女，头梳惊鹄髻，身穿白色襦衫，外着帔帛，双手托举一长方形器物，置于右肩，从器物形状看，较长且宽，似为筝、瑟类乐器。

（十三）李邕墓乐舞图像

李邕出身皇室，唐高祖李渊十五子李凤之嫡孙，官居二品，“累迁卫尉卿。开元十五年（727 年）卒。”[①]2004 年，陕西省考古研究院在陕西省富平县北吕村发现李邕墓，进行抢救性发掘，发现墓前遗址地面有矮墙、门阙、三座祭台[②]。地下墓葬呈南北方向，水平全长 47 米，由墓道、壁龛、天井、过洞、前甬道、前室、后甬道、后室组成。由于该墓在历史上屡遭盗掘，出土文物已所剩无几，唯墓葬所存壁画尤显珍贵。

李邕墓壁画分布于墓中所有壁面和穹窿顶，惜大多遭水渍漫漶或人为破坏，仅幸存一小部分画面，有列戟图、出行图、马球图、高士图、狩猎图、出行图和乐舞图等。

乐舞图（2-35）



图 2-35　李邕墓乐舞壁画

(图 2-35 采自陕西省考古研究院编：《壁上丹青·陕西出土壁画集下》，北京：科学出版社 2008 年，第 329 页)

①刘昫：《旧唐书》卷六四，北京：中华书局 1975 年版，第 2432 页。

②张蕴、卫峰：《唐嗣虢王李邕墓前遗址发掘简报》，载《文物》2009 年 7 期，第 21—25 页。

乐舞图绘于后墓室东壁南端，高 100 厘米，宽 80 厘米，画面中间大面积残损，可辨人数有五人。从左至右，第一人画面脱落不见，只存箜篌的上半部分音箱及数根琴弦，从图像上看箜篌音箱绘有卷草纹样。第二人仅见左边脸颊、颈部、圆领衣衫的肩部和左边垂肩而下的软幞头，持乐不明。第三人只见头部着黑色圆头幞头，为坐姿，中间身体部分不存，持拿何种乐器便不得而知。第四人身穿红色圆领衫，着黑色垂脚幞头，持拍板击奏。第五人身穿黄色长袍，戴黑色圆头幞头，双手持铜钹，高举过头顶，击打奏乐。铜钹形体较小，约手掌大小，为小铜钹类。此乐舞图现存于陕西省考古研究院。

（十四）富平县朱家道村唐墓乐舞图像

墓室东面壁绘一乐舞场面，乐舞图占据整个壁面，在整幅乐舞图中北侧为乐伎图，南侧为舞伎图，为了使图像更为清晰，把乐伎演奏图列陈如下。



图 2-36　富平县唐墓乐伎图

(图 2-36 采自井增利、王小蒙:《富平县新发现的唐墓壁画》,《考古与文物》1997 年 4 期。封面)

（a）东壁北侧乐伎图（图 2-36）

墓室东壁绘一乐舞场面，乐舞图占据整个壁面，规格 4×1.8 米。画面北侧绘一组乐伎，共七人，前后参差交脚坐于方毯之上，皆头戴黑色幞头，着圆领长袍，衣色各有差异，足登乌皮靴或线履，面部丰满，细眉大眼，樱桃小口，风韵俱佳。此七人持不同乐器分列三排而坐，前排有两人，一箜篌伎依左肋“竖抱於怀中，用两手齐奏。俗谓之擘

箜篌。[①]”乐舞图中箜篌二十三弦[②]，与《旧唐书》、《通典》所记竖箜篌体曲而长，张二十二絃不符，疑为画者之误[③]。一人横抱四弦曲颈琵琶，左手按弦，右手执木拨奏。贞观后，始有手弹之法，所谓“搊琵琶”[④]。此墓为贞观后，以木拨弹奏琵琶之法仍然流行。第二排有四人，从外向里所持乐器依次为笙、筚篥[⑤]、横笛、拍板。最后一排仅一人，双手执钹前举相击。

（b）东壁乐舞图（图 2-37）

画面东侧绘七乐伎奏乐图，南侧靠近乐伎处绘一舞人，头梳倭堕髻，身着大袖襦裙，左手举过头部，右手置于身体右侧，舒袖曲腰，翩然起舞。后立二人拱手相观，此二人服饰与起舞之人皆着大袖宽袍，仅发型有所差别，其为典型的盛唐式高髻[⑥]。盛唐时期舞与人歌紧密结合，而且有歌者不起舞，舞者不动歌的时代特点，故推测后立者应为伴唱者。此组乐舞图中有中国传统乐器笙、箫等，又有胡乐器竖箜篌、四弦琵琶、铜钹等，内含中西方不同音乐成分，从舞者广袖长裙且舞姿轻缓当属软舞一类，北侧有上述乐伎图，应是为舞蹈伴奏属“弹性自由” 的乐队组合。



图 2-37　富平县唐墓乐舞图

(图 2-37 采自井增利、王小蒙：《富平县新发现的唐墓壁画》，《考古与文物》1997 年 4 期。图一)

---

①杜佑：《通典》，北京：中华书局 1988 年版，第 3680 页，第 3680 页。

②后晋刘昫：《旧唐书》、杜佑：《通典》载箜篌“体曲而长，二十二弦，竖抱于怀。”宋陈旸《乐书》、宋叶廷珪：《海录碎事》、宋谢维新：《古今合璧事类备要外集》载竖箜篌“体长而曲，二十三弦，竖抱于怀”

③井增利、王小蒙在《富平县新发现的唐墓壁画》文中谈到富平唐墓乐舞图中竖箜篌绘有二十三弦，与《旧唐书·音乐志》所记二十二弦有差异，便“疑为画者之误”。 宋陈旸《乐书》、宋叶廷珪：《海录碎事》、中记载竖箜篌有二十三弦，唐诗人李贺：《李凭箜篌引》亦记“二十三丝动紫皇”。唐代箜篌二十二弦、二十三弦可能均在使用。

④据《旧唐书·音乐二》卷二九、《通典·乐四》卷一四四载：“太宗贞观始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。”从文献考察，唐代乐人裴神符（又名裴洛儿）初次使用了手弹之法，这种方法演奏的音乐深得唐太宗喜爱，故此以后，后人便沿袭效仿，逐渐搊琵琶弹奏法成为琵琶演奏的主流方法，并且沿用至今。

⑤《发掘简报》称之为箫，可商榷。从双手握持之间的距离及演奏方法观察应是筚篥无疑，另外，筚篥上有哨片连接管体，吹奏时哨片含在上下口唇间，嘴中气体自哨片穿越管腔发音，有口含之势。而箫的吹奏方法为上下唇轻启，嘴中气体自双唇间直接送入管体之中，有口吹之态，如左侧的横笛伎。

⑥孙机：《唐代妇女的服装与化妆》，载《中国古舆服论丛》，文物出版社 2001 年版，第 241 页。

此墓从绘画风格、乐舞形式、乐器配置以及乐伎的服饰特点和精神风貌等方面看，属盛唐时期。[①]为女着男装乐伎，丰腴圆润的面部特征，风韵俱佳的眉目神情以及唐代女性特有的锦靴、线履，为盛唐乐舞画面增添了更为丰富的色彩。

（十五）李宪墓乐舞图像

根据《唐李宪墓发掘报告》[②]，李宪墓出土棺椁石刻乐舞图三幅，乐舞壁画一幅，棺椁石刻乐舞图像，壁画、线刻乐舞构图、乐舞形式以及乐器种类有盛唐时期代表性风格特征。

（1）棺椁石刻乐舞图像（3 幅）

石刻乐舞图共有三幅，分别位于石椁棺板的内面。李宪墓石椁壁板共十块，《发掘报告》编号 B1、B2、B3、B9、B10 号壁板两面均刻图像，B4、B5、B6、B7、B8 号壁板仅内壁刻有图像，现将壁板外面定为 a，内面定为 b，乐舞图像出现于 B1b、B9b、B10a 三块壁板上。

第一幅，双手持短笛侍者（图 2-38）

B1b 壁板画面长 1.47 米，宽 0.69 米，壁板居中刻女着男服侍女一人，面北而立，柳眼曲眉，小巧鼻子樱桃嘴，额间饰有花钿，头裹软脚双球形幞头，内衬高头巾子，长发拢于巾中，幞头软脚垂搭左肩，身着阔袖圆领长袍，腰束跨带，左腰侧斜插一马鞭卷成环形，足登薄底翘头线履，双手隐于袖中，曲臂胸前，合手握捧装于窄长布袋中棱角分明之体瘦长物者，布袋顶端封口挽花结状，凝神贯注目视手捧之物，侍女手捧之物较为瘦长，当为短笛类乐器。笛据管壁粗细、长短，可分为横笛、长笛、短笛、雅笛、手笛等，以应用于不同音乐的吹奏。陈旸《乐书》曰："歌声清者用短笛短律"并言"短笛长尺有咫"[③]。宁王通音律，善吹笛，史书典籍均有载。侍女图像四周散缀小型团花、小草，在侍女画面边缘饰花纹边，内刻相错破式团花图案。

第二幅，.双手持长笛侍者（图 2-39）

B9b 壁板画面长 1.49 米，宽 0.51 米，壁板居中刻一侍立男装侍女，面南而立。画面人物面若满月，凤眼樱唇，端庄秀丽，头裹软脚双球形幞头，内衬巾子，幞头软脚飘垂于右肩，秀发拢于巾中，额中饰有花钿，身着阔袖圆领右系扣开衩长袍，腰束跨带，足穿薄底翘头锦履，双臂曲于胸前，双手隐于袖中，握捧装于布袋之内棱角分明之体瘦长物者，侍女手捧之物当为笛类乐器。此图像类似于 B1b 图像，只是侍女手持笛长短、粗细均有差别，B9b 图像侍女手持笛当为雅笛一类，笛身形体较 B1b 更为粗长一些。陈

①井增利、王小蒙：《富平县新发现的唐墓壁画》，载《考古与文物》1997 年 4 期。
②陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版。
③陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 687 页。

旸《乐书》雅笛曰：“昔唐明皇时，海内无事，号为太平，而宁王善横笛，岐王善琵琶，丞召于殿宇，吹玉箫，击羯鼓，相与娱乐而已，故一时达官大臣兢谈音乐，清声逸韵流播万古，使后世流连。”[①]据此，B9b 壁板线刻乐伎所持之物当为形体较为粗长的雅笛之类。在侍女四周散缀小簇团花、折枝花图案，并以三角形短斜线条构成的几何图形为饰形成四周围栏。







图 2-38　持短笛侍者　　图 2-39　持长笛侍者　　图 2-40　持笛倚肩侍者

（图 2-38 陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版，第 196 页）

（图 2-39 陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版，第 217 页）

（图 2-40 陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版，第 220 页）

第三幅，持笛倚肩仕女图（图 2-40）

B10a 壁板画面长 1.48 米，宽 0.51 米，线刻一男装侍女，头戴短脚幞头，面目丰润，柳眉凤眼，身着圆领右开叉长袍，下露灯笼裤脚，足蹬翘首线履，腰束锦带，右手上，左手下持拿一套于布袋中的瘦长物品，布袋上方收口系结，斜依于侍女左肩，报告亦推测为笛箫类乐器[②]。侍女图像四周刻团花、折枝花束以及山石，四边以破式团花饰之。

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 696 页。
②陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版，第 218 页。

（2）墓室壁画“贵妇赏乐图”（图 2-41）

“贵妇赏乐图”位于东壁壁面，以黄、黄褐、浅绿、绿四种色绘如意式、和合如意式云纹，分立、卧、行三类花头状散缀于壁面上部。下部绘乐舞画面，此图将乐队、歌者以及观赏者一并组合入画，打破了初唐时期乐舞图中唯有乐伎舞者的画面构制，可为盛唐乐舞壁画中的又一特征。乐舞图像中左边为观赏者，中间为歌者，右边为乐队。为了便于梳理，下文根据群体组合分为乐队、歌者、观赏者三个部分，并以线描图展示。



图 2-41 贵妇赏乐图

（图 2-41 采自陕西省考古研究所《壁上丹青·陕西出土壁画集下》，北京：科学出版社 2008 年，第 356 页）

（a）乐队部分（图 2-42）

乐队部分位于东壁南端，由五名男伎、一名女伎共六位乐人组成，分前后两排趺坐于方形毯上，坐南向北，手中抚弄不同乐器作演奏状。前排南端第一人头戴幞头，面庞红润，身穿圆领白色长袍，怀抱五弦（琵琶），琴上张五根线，乐伎左手执琴，右手拨弹。乐器长 0.64 米，五弦琴腹上彩绘宽 0.14 米之纹饰，纹饰为淡绿色底上绘谈粉色、红色小花，色彩非常艳丽，五根琴弦亦清晰可见。

第二人位居前排正中，头戴黑灰色幞头，由于靠近画面下方，土浸、粉化致使人物图像五官线条不清，胸、肩部有残损，从遗存部分看，男伎身穿浅绿色圆领长袍，双腿弯曲，趺坐于毯，双腿上置筝一具，双手弹拨琴弦。

第三人高鼻深目，脸颊绯红，络腮胡须，头戴软脚幞头，身穿黄褐色圆领长袍，曲腿跪坐于毯上，双手捧笙于胸前，作吹奏状。此人面貌特征为明显的胡人形象。

后排南端第一人为女子装束，头梳高髻，髻上饰有小花，上穿白色褥衫，下束淡绿色长裙，肩披淡绿色帛带，面北而坐，臂曲于胸前，似抱有一物。《报告》推测“似怀抱圆形鼓”[①]



图 2-42　乐队图像



图 2-43　歌者图像

（图 2-42 采自陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年，第 152 页）
（图 2-43 采自陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年，第 153 页）

后排第二人为吹横笛者，男乐伎面庞红润丰满，隆鼻厚唇，头戴黑色幞头，身穿绿色圆领长袍，左腿曲支，右腿跪于地毯上，双手持横笛置嘴边吹奏，两小臂裸露袖外，左手大指下托笛身，食指和小指相摁其窾，中指、无名指翘起；右手大指托于笛腹，中指、无名指摁于其窾，食指、小指高翘，注情吹奏。

后排第三人面色红润，目视前方，头戴圆头幞头，身穿白色圆领长袍，右手上举，左手上托，双手执铜钹上下击奏。铜钹中间隆起，各穿圆孔，以绒绳贯之，“然有正与和其大小清浊之辩歟”[②]。此铜钹为小铜钹类，其声清远，中间隆起部分穿红绳，乐人执绳击奏。

(b)歌者部分(图 2-43)

歌者部分位于东壁正中，共两人。前立一婷婷女伎，高 1.63 米，面庞丰满圆润，面若桃李，脂粉甚浓，惜脸部有划痕。头梳高髻，发髻右边斜插谈红色小花一朵，上穿交领阔袖淡绿色襦，下束曳地长裙，肩有绿色披帛，右足翘头履露出裙外，右臂弯于胸前，手隐于袖内，左臂略曲斜向下伸，嘴微张，作歌唱状。歌者左侧人物较为模糊，头戴黑色幞头，身穿黄褐色圆领长袍，呈跪坐状，双手举于胸前，持拍板，面向左边，脸微抬起，一边击节，一边与歌者作表演上的交流。

①陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版，第 152 页。
②陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 542 页。

(c)观赏者部分（2-44）

观赏者部分位于东壁北端，共绘四人。最右边女子面南而立，高 1.8 米，面容端庄，眉目清秀，薄施粉黛，轻点朱唇。头梳高髻，脑后插钗花一把，上穿阔袖淡黄色襦，下束淡绿色高腰长裙，足登翘头高履，青绿色披帛绕胸后搭垂肩背后，双手隐于宽袖内拱于胸前，神态自若静心观赏。右边第二人坐于一束腰镂空圆形绣墩上，高 1.62 米，面庞丰满，浓妆腮红，朱唇红亮，头梳披发髻，上穿交领绿襦，下束黄色长裙，肩搭谈褐色披帛，右手斜执长柄团扇一把。在其身后及南面站立两人，前者头前梳螺髻，后披发髻，桃腮粉面，眉浓唇赤，上穿交领襦，下束长裙，肩着绿色披帛，双手拢袖中拱于胸前。后者为女着男装，头戴黑幞头，面施朱粉，黛眉红唇，身着青绿色长袍，右臂曲于胸前执一装于白色布袋之内，其顶端封口又以布带挽成花结的棱角分明之体瘦长物者为吹奏乐器横笛。



2-44　观赏者

（图 2-44 采自陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年，第 154 页）

（十六）苏思勖墓乐舞壁画

乐舞图占据墓室东壁整个壁面，高 1.47 米，全长 4.1 米，中间为一舞者，两边分别为舞伴奏的伎乐，[①]因画面巨大，揭取时分割为三块，下文根据乐舞图像表现的三大部分和表现特点，从左至右，大致梳理如下：

（a）左边乐伎图（图 2-45）

左边设一黄毯，毯上有六人，分前后两排，前排跪坐，后排站立。前排靠近舞者第一人面如满月，留八字胡，头戴软脚幞头，身穿圆领长袍，腰系黑带，曲腿跪坐，怀抱曲项琵琶，持木拨演奏。琵琶腹部上方有半月形音孔，腹部下方有宽边纹饰，四根琴弦亦清晰可见。第二人面庞饱满，头戴黑色幞头，身穿圆领长袍，系黑带，双手捧笙，做吹奏状。笙身芦管排列如鸟翼参差不齐，上有两道孤篆，弯曲的吹嘴特别长。第三人面颊绯红，头戴幞头，身穿圆领长袍，双手执铜钹上下击奏，所持铜钹当为小铜钹类。后排站立三人中靠近舞者第一人浓眉大眼，头戴软脚幞头，身着圆领长袍，系黑腰带，双

①陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，载《考古》1960 年 1 期，第 30—36 页。

手平举左侧，持笛吹奏。第二人左右手执拍板于胸前，相互撞击发音。唐代拍板有大小之分，大的九块板，小的六块板，多为木制，板的上端均凿有两个小孔，以纬绳贯之，下端自由开合。第二人所持拍板当为大拍板之类，由九块板组成。第三人眉浓脸阔，头戴幞头，身穿圆领长袍，系黑腰带，左手平展上举，右手隐于袖中插入腰间，张嘴作歌唱状。

（b）中间舞伎图（图 2-46）

中间为一深目高鼻，满脸胡须的胡人形象，头裹白巾，身穿圆领长衫，腰系黑腰带，脚蹬黄色长靴，双手隐于袖中，左手上举，右手下贴体侧，右脚抬起，左脚立于黄绿相间的毯上起舞，形象生动。







图 2-45　左边乐伎图　　图 2-46　中间舞伎图　　图 2-47　右边乐伎图

（图 2-45、图 2-46、图 2-47 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社 2006 年版。第 211 页、212 页、213 页）

（c）右边乐伎图（图 2-47）

右边亦设一黄毯，毯上有五人，分前后两排，前排跪坐，后排站立。前排靠近舞者第一人圆脸小嘴，面施红粉，头戴黑色幞头，身穿圆领长袍屈膝趺坐，执竖箜篌于怀，右手高，左手低，作弹拨状，竖箜篌形体较大，张弦近而二十根，宽大饱满的曲体音箱上饰以卷草纹，箜篌脚柱粗大，立于黄毯。第二人圆脸凤眼，留八字胡，头戴黑幞头，身穿圆领长袍，盘腿坐于毯上，膝上置筝一具，右手用手指拨弹，左手作按、抹状。第三人脸颊涂红，头裹黑幞头，穿团领长袍，屈膝跪坐，左手在上，右手在下，双手持长管尺八，作吹奏状。后排站立两人中靠近舞者第一人圆脸浓眉，头戴黑幞头，着圆领长袍，平伸右手，张嘴，似在歌唱。第二人圆脸圆眼，双手执排箫置于嘴边吹奏，排箫有十八管，在排管中间有捆扎雕饰。与陈旸《乐书》载："唐乐图所传之箫凡十八管取五声四清倍音通林钟、黄钟二均声，西凉部用之。"[①]相符。

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 576 页。

（十七）雷内侍妻宋氏墓乐舞壁画

1955 年 3 月在西安东郊韩森寨附近发现一座唐墓，陕西省文管会第一文物清理工作组对此墓发掘整理，发现地下墓葬为土洞墓，呈刀形，由墓道、甬道、墓室组成。墓葬随葬物极为丰富，出土有装饰品、各种俑类总计 333 件，甬道和墓室均有绘画，由于土浸水漫，壁画大多脱落，唯有墓室东壁北端残存乐舞画面。①

乐舞画面中有一人双手捧笙作吹奏状。在其身后一人手持排箫，合乐吹奏。因画面残损，排箫上面画面不可见。两人脚下有毯，在其右边可见舞伎的圆毯一角（图 2-48）。

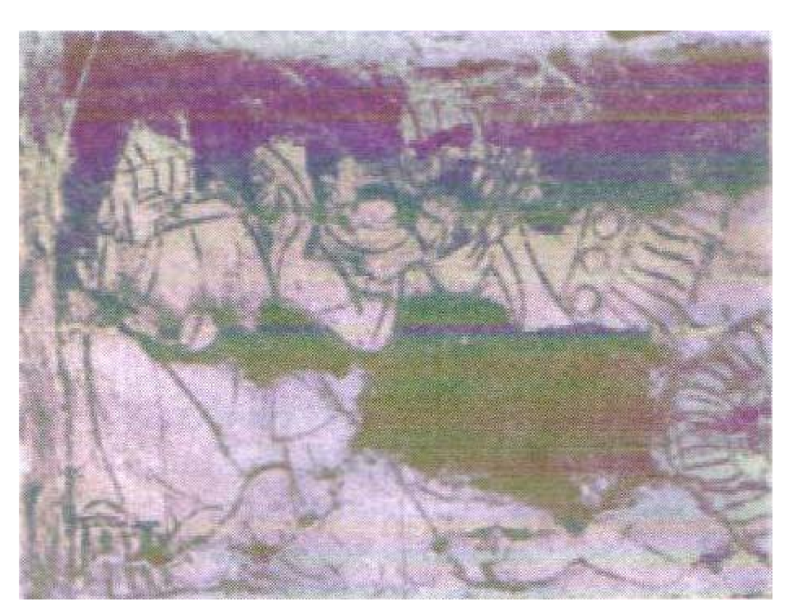


图 2-48　雷内侍妻乐舞壁画

（图 2-48 采自张正嶺：《西安韩森寨唐墓清理记》，载《考古通讯》1957 年第 5 期）

（十八）长安县南里王村唐墓乐舞图像②

1987 年 7 月，在陕西省长安县韦曲南里王村二 O 六研究所工地施工中发现唐代墓葬一座，墓室曾遭严重扰动，未发现墓志，墓主身份不明，仅发现小件器物，唯墓室壁画较为丰富。该墓位于韦曲北原，这一代曾发掘韦洞墓、韦浩、韦泚等墓，是唐代显赫一时的韦氏家族的坟园。据此，《简报》推测“墓主人很可能是韦代家族衰败后，其中地位较低的成员”，“该墓葬的年代约在盛唐之后，中唐前期”③。

墓葬为竖井式单室砖墓，距地表 7 米，有甬道，墓室略呈正方形，3.6×3.6 米。甬道、墓室四壁及穹窿顶均绘有壁画。甬道绘男女侍从，墓室绘朱雀、玄武、女侍、饮宴图、六合屏风等画。其六合屏风画绘于棺床之上，通高 1.62 米，通长 3.6 米，每屏之间

①张正嶺：《西安韩森寨唐墓清理记》，载《考古通讯》1957 年第五期。
②赵力光、王九钢：《长安县南里王村唐墓壁画》，载《文博》1989 年 4 期。
③赵力光、王九钢：《长安县南里王村唐墓壁画》，载《文博》1989 年 4 期，第 19 页。

以约 10 公分红框相隔，六合屏风画中有两个屏风绘乐舞画面（图 2-49）。

由南向北第三屏以花草、树木为背景，下有一人头梳倭堕髻，身穿黄色短襦，下束绿色曳地长裙，足登翘头履，坐于凳上，左腿垂吊着地，右腿盘曲而坐，怀抱琵琶，左手按弦，右手持木拨弹奏。琵琶曲颈、四轸、品项、琴腹纹饰明显。其身后有一男子，头包方巾，身着黄袍，随乐甩袖，翩翩而舞。树上有鸟，树下有墨线勾勒小猴，作钩挂树枝向下张望状。

由南向北第六屏以花草、垂柳为背景，前面一人身穿黄襦绿裙，双手捧琴，徐步前行。在其身后跟随一男子，头戴黑幞头，着黄色长袍，腰束黑带，双手持拿箜篌脚柱，扛架于肩紧随其后。箜篌音箱饰卷草纹样，张四弦，属小箜篌类。

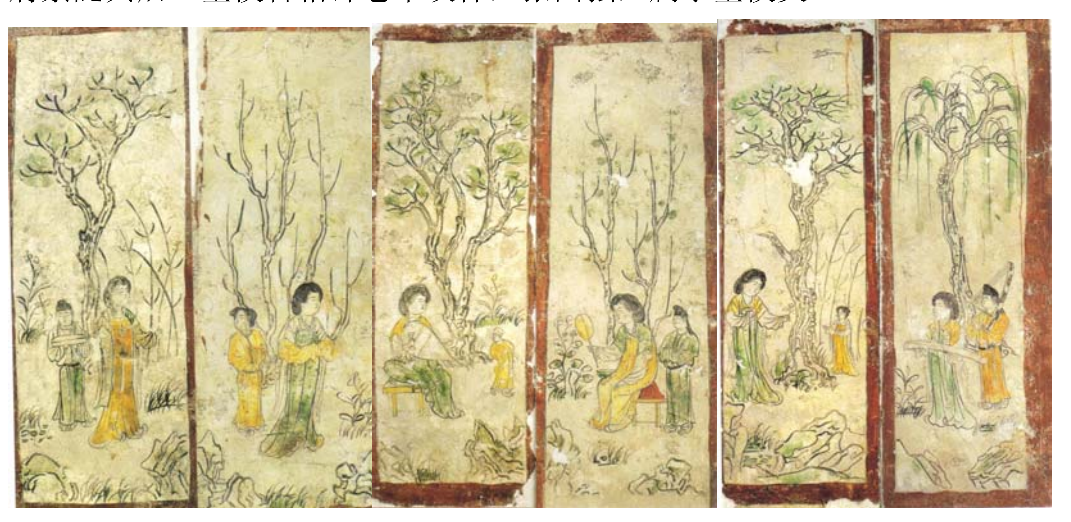


图 2-49　六合屏风壁画

（图 2-49 采自冀东山主编《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社 2006 年，第 227—229 页）

（十九）陕棉十厂唐墓乐舞壁画图

1996 年 3 月下旬。在西安西郊陕棉十厂福利区西纺一村 16 号楼的基建施工时，发现唐墓数座，陕西省考古研究所进行抢救性发掘清理，共清理唐代墓葬九座，其中一座出土物较为丰富，出土有二百余件陶俑，有镇墓兽、大小立俑、骑马俑、半身俑及动物俑等。壁画保存较为完整，甬道绘侍女、文吏等人物。墓室壁画东壁和北壁保存状况较好，南壁和西壁因日久水浸，墙皮脱落较为严重。

墓室南壁墙皮大部分脱落，仅东侧下部尚存约 0.3×0.4 米的残片，从残存凤鸟的身体和右翅膀图像看，应为朱雀图。墓室西壁脱落严重，从残存画面看，应为五扇屏风图，上绘各式花草。墓室北壁以赫红边框为界分绘两个画面，东幅宽 1.02、高 0.77 米，绘几案、盘、碟、供果及绿叶红花，似一个祭祀供奉的场面。西幅宽 0.94，高 0.72 米，绘一条身饰黑环的长蛇盘绕于龟身的玄武图。墓室东壁用赫红宽道分成 3 幅，南北长 2.67

米，中幅为主图，为一乐舞表演图像，两侧各绘一幅花卉图。此墓的壁画保存较好，其中以三扇相连的屏风乐舞图结构最具特点，反映了盛唐晚期及中晚唐乐舞流行情况，乐舞图分为中幅主图、北侧花卉图、南侧花卉图三个部分（图 2-50）。



图 2-50　陕棉十厂唐墓三连屏乐舞图像（线描）

（图 2-50 采自《西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报》，《考古与文物》2002 年 1 期，第 22 页）

（a）中幅主图（图 2-51）。高 1.18、宽 1.56 米，为一幅由八人组成的乐舞图。乐舞图正中绘一人，脸庞宽阔，鼻子稍高，平眉低眼，头戴黑幞头，穿圆领长袍衫，腰系黑带，脚蹬黑长靴，双手隐于宽袖中，右手上举，左手向身后下伸，身体向左侧倾斜并后仰，耸肩、踉跄、扭腰作舞蹈状。

左边绘三人，靠近舞者第一人圆脸塌鼻，头戴黑幞头，身穿淡灰色交领阔袖长袍，脚蹬黑长靴，面对舞者，交脚而坐。怀中置一竖箜篌，箜篌脚柱隐于双腿间，右手高，左手低，双手拨奏。箜篌音箱宽大、笨重，上有纹饰，张十余弦，横梁系弦部流苏清晰可见。箜篌伎后面有一坐、一立者，坐者上身残缺，仅存黑腰带以下盘腿而坐部分，故人物姿态及持乐情况不明。立者为一童子，蚕眉长眼，嘴微张，头梳双垂髻，身穿圆领袍衫，胸部以下毁损，右手隐于袖中且交拱于胸前，似为伴唱者。

右边绘四人，二坐二立，三男子戴黑色幞头，一童子头梳双垂髻，四人皆着圆领长袍。右侧前排第一人细眼隆鼻，唇蓄须髯，脚蹬黑靴，右腿垂立，左腿弯曲趺坐，怀抱琵琶，左手按弦，右手持拨弹奏。琵琶为曲项、四弦，琴体腹部上方有左右对称的半月形音孔，腹部至下方位置有宽边纹饰。

前排第二人浓眉大眼，留络腮胡子，手持筚篥，作吹奏状。后面二人皆站立，右侧第一人为一面庞丰润，眉清目秀之童子形象，举小铜钹于头部左侧，上下击奏。

右侧第二人脸部圆润，高鼻小嘴，双手置于胸前，持拍板击奏。演奏姿态看，演奏

的当为小拍板之类。

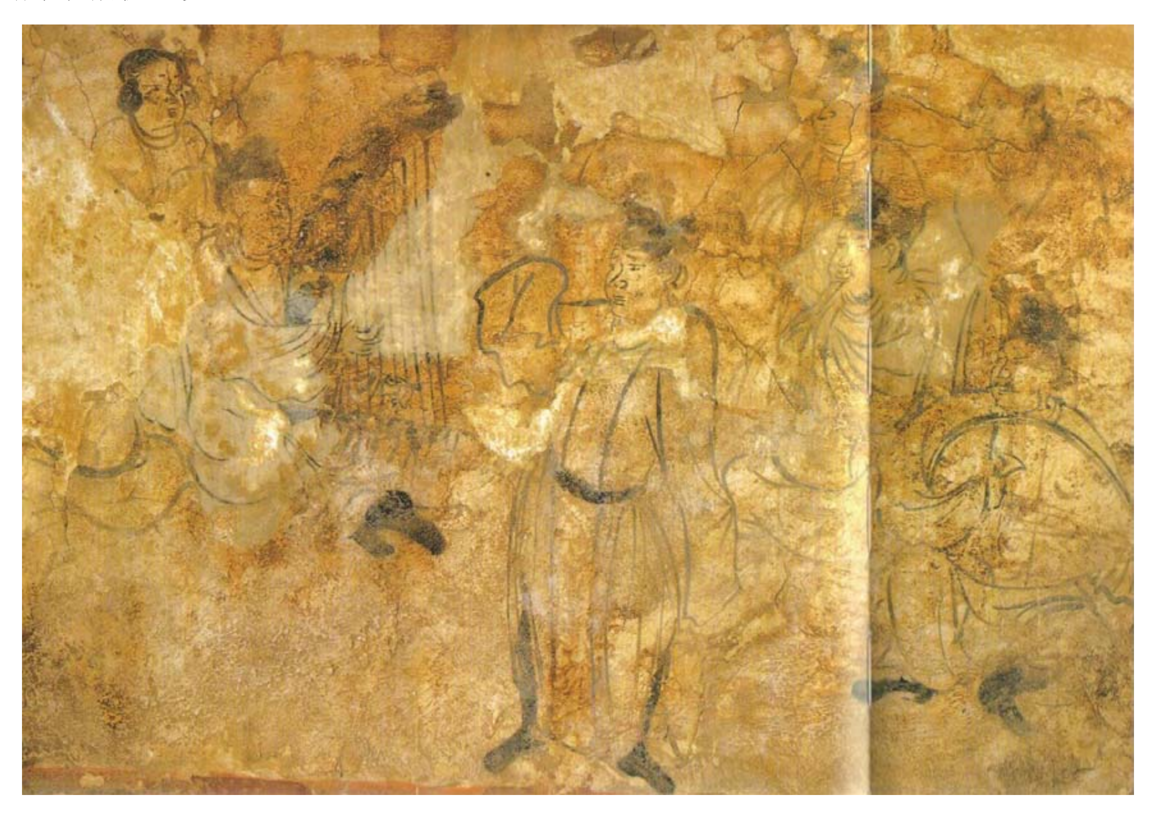


图 2-51　中幅主图（原壁画）

（图 2-51 采自陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁》，重庆：重庆出版社 1998 年，第 178 页）

（ b ）北侧花卉图。下部有砖台，上部残缺，仅存宽 0.46、残高 0.37 米画面，于两块石后绘一株花卉，有一花朵，花瓣点缀橘红，其他花枝上部残缺，下部叶片对生。

（ c ）南侧花卉图。宽 0.57、残高 1.04 米，土石中绘长条状叶丛，中间有一枝弯曲向上的茎顶一盛开之花朵，茎下对生四枚含苞待放之花蕾，花瓣、花蕾施以橘红。

（二十）杨玄略墓室乐舞壁画

杨玄略，字子远，弘农（河南灵宝）人也。自“弱龄之岁，俟奉宸严兢”，又聪明于庶政，历经文宗、武宗、宣宗、懿宗，恩加禄绥荣而不衰。（大中）十四年（860 年）四月与帝（宣宗李忱）上表，“气骸归阙，虑钟陋而将尽，退浮华而说名。期于止足之心，以避贤能之路，帝乃允，从益加重焉。”[①]咸通四年（864 年）二月二十六薨于长安永兴里之私宅，享年六十有三。咸通五年（865 年）二月十五日，归窆于长安县龙门乡石井村，两《唐书》无传。

1953 年在西安西郊枣园绝缘厂内发现杨玄略墓，陕西省文管会对该墓发掘整理，发

①西安碑林博物馆：《碑林集刊 4》，西安：陕西人民出版社 1997 年版，第 115 页杨玄略墓志所云：弱龄之岁，俟奉宸严兢，庄内积，华外彰。当时，贤侯逖听风徽，交相争聘时，以中禁求才，独副嘉选。

现墓葬由墓道、三个过洞、三个天井、甬道、墓室组成。在过洞、甬道、墓室绘有壁画，内容有青龙白虎、男侍、男吏、六鹤屏风、乐舞伎等，乐舞图像绘有三幅，分别处于第一过洞东壁和墓室东壁。

拍板伎图像（图 2-52）

第一过洞东壁有拍板伎图，壁画高 103 厘米，宽 53 厘米。图中男子为明显胡人形象，深目隆鼻，满面胡须，头戴硬角幞头，着宽袖长袍，腰系胯带，足登黑靴，双手高拱于胸前，仰头躬身，持拍板击奏，夸张的表情和动作与专注的眼神，似在等待下一个乐节的到来。乐人所持拍板为小拍板，有六块板，拍板上面用以穿连的纬带系有带结，清晰可见。


图 2-52　拍板伎


图 2-53　腰鼓伎


图 2-54　击掌伎

（图 2-52、图 2-53、图 2-54 采自冀东山：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社，2006 年，第 236 页，第 237 页, 第 238 页）

腰鼓伎图像（图 2-53）

墓室东壁绘腰鼓伎，残高 97 厘米，宽 80 厘米。壁画破损较甚。图中有两位男子，身穿白色襦，外着袍衫，腰系红色长巾，足登黑色长靴。前面一位跨上系腰鼓，手置于鼓面，作拍打状。腰鼓鼓身绘黑色，鼓面为白色。

击掌伎图像（图 2-54）

墓室东壁绘击掌伎，图像高 112 厘米，宽 67 厘米。画面稍有斑驳，图中男子面容丰润，眉目清秀，头戴黑色折宽沿大帽，身穿深蓝色袍衫，下着白色紧腿长裤，足登白色线履，左肩搭白色边有三角纹饰的长巾，两腿分立，双手举于胸前作击掌状，与“节

舞者据地击掌，以应柎节而舞”[①] 相符。

以上这些主要有代表性乐舞壁画存留于皇室宫廷、达官贵人的墓葬中，这些墓葬年代跨度较大，信息含量也较为丰富，是考察唐代乐舞发展中最为重要的图像资料。以李寿墓为代表的墓葬壁画乐舞形象反映出初唐乐舞在开创初唐新风时更多则沿袭旧制，其后在岁月流变中变化发展，吐故纳新，以睥睨一切的开阔气度，和融胡汉。至盛唐，成为中国艺术之集大成者，朱家道村唐墓、李宪墓、苏思勖墓中乐舞壁画正反映了这一点。壁画中的乐舞形象，是唐人生活中极为重要的部分，这些图像反映的乐姿舞态，正是给唐人留下深刻印象之一瞬，更是唐人审美思想的潜性显现，因此，期盼这种具有视觉、听觉和美感享受的形象相伴永久，便有了乐舞图像的遗存。综上所述，唐代墓室壁画中的乐舞图像是对这种时间和空间艺术的最好定格，本文在这些已被定格的乐舞图像中，找寻唐代乐舞不同时期之流动性发展轨迹。

下面，根据考古发掘报告及史料、画册。将西安地区出土的唐代墓室壁画中存有乐舞图像的情况列表如下：

西安地区出土唐代墓室壁画文物资料上的乐舞图像表

序号	墓主	墓志纪年	出土地	壁画位置	乐器种类	乐舞壁画内容	备注
1	李寿（高祖从弟、淮安靖王、正一品）	贞观五年（631年）	陕西三原	墓室北壁椁内西壁 椁内北壁 椁内东壁	竖箜篌、五弦、琵琶、筝、笙、横笛、排箫、筚篥、铜钹、铃盘、腰鼓、贝。尺八、云和、五弦	椁椁线刻6舞伎舞蹈图,12乐伎坐奏图，12乐伎立奏图。墓室北壁绘五名乐伎、四名侍者以及舞伎舞裙的一角。	陕西省博物馆、文管会:《唐李寿墓发掘简报》,载《文物》1974年9期。
2	李思摩（怀化郡王）	贞观二十一年(647年）	陕西礼泉	墓室西壁	箜篌、五弦	墓葬壁画大多脱落、漫漶不清，乐舞图像有五弦乐伎图和箜篌乐伎图两幅。	昭陵博物馆:《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006年版，第48—49页。
3	执失奉节（常乐府果毅）	显庆三年（658年）	西安郭杜	墓室北壁		墓室壁画由于附着不佳，雨水漫漶，脱落严重，仅存墓室北壁一舞女图像。	尹盛平:《唐墓壁画集锦》，西安：陕西人民美术出版社1991年版。
4	新城公主、太	龙朔三年（663	陕西礼泉	第四过道		第四过道分为三个开间，似为舞蹈	陕西省考古研究所、陕西历史博物

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆1986年版，经部211册第562页。

	宗之幼女	年）				图位于南第一开间中。绘粉蓝裙与舞蹈状二侍女回首侧目，相互对视，翩翩起舞。	馆、礼泉县昭陵博物馆编著《唐新城长公主墓发掘报告》，北京：科学出版社 2004 年版。
5	韦贵妃（太宗之妃、纪王李慎之母）	乾封元年（666 年）	陕西礼泉	后甬道两壁	箜篌、琴、排箫、筝、磬、筚篥、箫管、指啸	乐舞图绘于后甬道东、西两壁，成一组共 10 幅，每壁 5 幅，东西对称，10 幅图大小均等，	咸阳市文物事业管理局：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 407 页。
6	李爽（银青光录大夫守司刑太常伯）	总章元年（668 年）	西安雁塔区羊头镇	墓室东壁墓室北壁	洞箫、横笛、排箫	洞箫伎位于墓室东壁，横笛者、排箫伎位于墓室北壁，乐伎分处于上有格挡，两旁有廊柱的独立画面中。	陕西省文物管理委员会：《西安羊头镇唐李爽墓的发掘》，载《文物》1959 年 3 期。
7	王善贵（穀州刺史）	总章元年（668 年）	西安西郊	墓室东壁	琵琶	有怀抱琵琶的侍女。	张建林：《唐墓壁画中的屏风画》，载《远望集·下》，西安：陕西人民美术出版社 1998 年版，第 722 页。
8	李勣（扬州大都督、英国公）	咸亨元年（670 年）	陕西礼泉	墓室东壁墓室北壁	横笛、排箫	两幅图像于东北角连成一体，乐伎图绘东壁北段，有乐伎三人，中一人残损不见。舞伎图绘于北壁东段，两舞伎相对而舞。	昭陵博物馆：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版，第 146—147 页。
9	燕德妃（太宗德妃、越王李贞母）	咸亨二年（671 年）	陕西礼泉	墓室东壁	竖箜篌、洞箫、五弦	乐伎图绘于南端，三人奏乐，一人袖手旁观。舞伎图绘于北段，两舞伎身着彩衣，相对而舞。	昭陵博物馆：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版，第 172—175 页。
10	李晦（秋官尚书、卒赠幽州都督）	永昌元年（689 年）	陕西高陵	前甬道西壁、侧室东壁	箜篌	舞伎图绘于侧室东壁，为一舞女图，乐伎图绘于前甬道西壁，可见三人，作奏乐状。	陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社 1998 年版，第 64、65 页。
11	淮南大长公主（高祖第十二	天授二年（691 年）	陕西富平	墓室西壁	竖笛、排箫	奏乐图图像残损较甚，唯见两人，左边持排箫吹奏，右边持竖笛演奏。	冀东山：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷》西安：三

	女）						秦出版社 2006 年版，第 103 页
12	李仙蕙（永泰公主、中宗第七女、）	神龙二年（706 年）	陕西乾县	墓室北壁	琴	墓室北壁东首绘壁画，下部剥落、漫漶，上部色线退去，大致看出为六人，此组似为乐队。	陕西省文物管理委员会:《唐永泰公主墓发掘简报》，载《文物》1964 年 1 期。
13	李贤（高宗与武则天次子、追封雍王、章怀太子）	神龙二年（706 年）	陕西乾县	前室东壁前甬道西壁、前室西壁、后甬道东壁	琵琶、笛	出土四幅乐舞图像。有捧曩袋（形状为琵琶）侍女图两幅，捧物（袋内装笛类乐器）侍女图一幅，正在舞蹈的侍女图一幅。	陕西博物馆、乾县文教局唐墓发掘组:《唐章怀太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
14	李重润（中宗长子、追赠懿德太子）	神龙二年（706 年）	陕西乾县	前室东壁北铺、后室东壁南铺、后室东壁北铺	箜篌、琵琶、琴、筝	出土三幅乐舞图像。有捧琴侍女、捧箜篌侍女、捧琵琶侍女，琵琶有曩袋，可明显看出琵琶形状。	陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组:《唐懿德太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
15	李邕（李凤嫡孙、嗣虢王、官居二品）	开元十五年（727 年）	陕西富平	后墓室东壁	箜篌、拍板、铜钹	画面中间大面积残损，可辨人数有五人。	陕西省考古研究院:《壁上丹青：陕西出土壁画集》下，北京：科学出版社 2009 年版，第 329 页。
16	唐庆山寺遗址	开元二十九年（741）	西安临潼	精室东壁精室西壁	羯鼓、鸡娄鼓、竖笛、铜钹、答腊鼓、排箫、五弦、笙、拍板、横笛	东壁壁画中间以红柱相隔，左边乐舞伎图，右边赏乐图。乐伎十人，舞伎一人。西壁构图亦以红柱相隔，左边赏乐图，右边是乐舞伎图，乐伎九人，舞伎一人。	赵康民:《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，载《文博》1985 年 5 期。
17	朱家道村唐墓	大约盛唐	陕西富平	墓室东壁	筚篥、拍板、琵琶、横笛、铜钹、笙、箜篌	乐舞图占据整个壁面，东侧绘七乐伎奏乐图，南侧靠近乐伎处绘一舞人，后立二人拱手相观。	井增利、王小蒙:《富平县新发现的唐墓壁画》，载《考古与文物》1997 年 4 期。
18	李宪	天宝元年	陕西蒲	墓室东	笙、铜钹、	乐舞图正中两乐	陕西省考古研究所

	（睿宗长子、玄宗长兄、追谥让皇帝）	（742年）	城	壁	筝、横笛、五弦（琵琶）、鼓、拍板	人一歌伎，一乐伎，南端六位乐伎前后分坐奏乐，北端有四位欣赏者，三部分图像构成整幅乐舞画面。	编著：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社，2005年。
19	苏思勖（银青光禄大夫行内侍省内侍员外）	天宝四载（745年）	西安东郊	墓室东壁	筚篥（竖笛）、拍板、筝、箜篌、箫、琵琶、笙、钹、横笛	乐舞图中间有一深目高鼻、满脸胡须之男舞者立于毯上翩然起舞，左边有六男乐人，右边有五男乐。	陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勗墓清理简报》，载《考古》1960年1期。
20	宋氏（雷内侍妻、官至四品）	天宝四载（745年）	西安东郊	墓室东壁	排箫、笙	壁画上画两个乐人，一人吹排箫，一人吹笙，旁边似有一舞伎。	张正嶺：《西安韩森寨唐墓清理记》，载《考古通讯》1957年第五期，第57页。\
21	张去逸（太仆卿）	天宝七载（748年）	陕西咸阳	墓室东壁		日久水浸，剥残过甚，壁上仅残留乐舞图局部。	《远望集·陕西省考古研究所华诞四十周年纪念文集》，西安：陕西美术出版社1998年版。
22	高元珪（高力士之兄、明威将军、检校左威卫将军）	天宝十五载（756年）	西安东郊	墓室东壁		毁损严重，大多不存，仅残留舞女形象。	贺梓城：《唐墓壁画》，载《文物》1959年8期。
23	南里王村韦氏家族墓	大约盛唐晚期	西安长安区	墓室西壁	琵琶、箜篌	屏风三：仕女坐于方几上持（曲颈四弦）琵琶（木拨）弹奏；屏风六：仕女手捧琴，男子手执箜篌架于肩上徐缓前行。	赵力光、王九钢：《长安县南里王村唐墓壁画》，载《文博》1989年4期。
24	陕棉十厂唐墓	大约中唐	西安西郊	墓室东壁	箜篌、筚篥、琵琶、拍板、铜钹一人持乐不明。	共绘8人，图中一男舞伎，身体稍歪踉跄作舞蹈状，南侧绘四乐人，北侧绘三人，二人奏乐，一人观赏。	陕西省考古研究所：《西安西郊陕棉十厂唐墓壁画墓清理简报》，载《考古与文物》2002年1期。
25	郯国大	贞元三年	陕西咸	墓室东		壁画大多不存，可	中国考古学研究论

	长公主墓	（787年）	阳	壁		见伎乐残部。	集编委会：《中国考古学研究论集》，西安：三秦出版社1987年版，第446页。
26	杨玄略（银青光禄大夫、上柱国弘农郡开国侯）	咸通五年（864年）	西安西郊	墓室东壁第一过洞东壁、	拍板、腰鼓、击掌	墓室壁画残损、脱落严重，只有部分画面。腰鼓伎仅余腰鼓及乐伎腿部，击掌伎较为完整，过洞壁画乐伎所持拍板画面残损。	冀东山：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社2006年版。

二、唐墓出土乐俑

西安地区在1954年首次发现战国时期乐俑[①]后，便不断有新的发现，尤其在近些年来，不断发现的唐代陶制乐俑、三彩乐俑、三彩骆驼载乐俑和一些陶制乐器的的出现，展现了中国古代陶俑雕塑艺术的发展水平。

唐代陶俑在乐舞俑种类的丰富令人瞩目，有乐舞俑、骑马鼓吹乐俑，陶制乐器、三彩腰鼓等，初唐时期陶制乐俑最为丰富，占其唐代乐舞俑中十之六七，并以骑马鼓吹俑最为多见，兼有一小部分乐舞俑，其中以郑仁泰墓出土的乐舞俑和骑马鼓吹俑最具有代表性，生动再现了初唐时期乐舞的流传情况，更是研究唐代礼乐制度最为珍贵的实物资料。另外，懿德太子墓、章怀太子墓和永泰公主墓出土俑人数量较多，质量较好，在俑人雕塑方面表达甚为准确、细致，乐俑形象清秀俊美，舞俑舞姿温婉轻缓，是考察唐代鼓吹乐极为重要的图像资料。

盛唐时期乐舞陶俑以丰腴艳美为特征，不仅女俑如是，男俑及胡俑亦受此影响，如鲜于庭诲墓、金乡县主墓、中堡村唐墓出土的乐舞陶俑表情极为丰富且富有神采，所持乐器亦多为外来胡乐。另外，骑马鼓吹乐俑锐减，有些墓葬甚至不存，金乡县主墓、李承乾墓出土仅10余件，睿宗长子让皇帝李宪墓出土俑中未见任何鼓吹乐俑，此应与盛唐时期承平持久、强盛富足的社会风貌关系密切。再者，此时期还出现陶制、三彩乐器，如陶阮、陶鼓、三彩腰鼓等，为盛唐时期独有景象，此后在出土物中，陶乐器、三彩乐器便难觅其宗。中晚唐时期乐俑造型虽有盛唐余韵，但以“优见胡乐施于声律”的合生戏俑、说唱俑、参军俑逐渐替代，并显现出明显的颓败之态，另外，在乐舞俑的种类、题材、数量明显减少，制作亦甚为粗简，遗存于世的就更为罕少了。

①1954年在宝鸡市李家崖发掘出土战国时期的乐俑，俑制作以泥捏制，形象简单，造型稚拙，没有烧制痕迹，在雕塑方面较为原始，仅表现出俑的用途及身份。

本节涉及范围以唐代乐舞陶俑为主，主要包括鼓吹俑、乐俑、舞俑和陶制乐器。戏弄俑，如参军戏俑、说唱俑、角抵相扑俑不在本文研究范围之中。本文以时间顺序对西安地区出土文物中乐舞陶俑大致梳理如下：

（一）牛进达墓击鼓女俑

牛进达，名秀，字进达，陇西人。幼而睿智机敏，胆识过人，隋末战乱，入李密瓦岗军，后归顺李渊父子，跟随李世民南征北战，浴血疆场，贞观元年（627 年），授右武卫中郎，后参加讨伐吐谷浑战争，西平高昌之战，东至高丽之征，立下卓越战功，授左武卫大将军。永徽二年（651 年）卒，享年五十七，高宗嘉其有功，追赠左骁卫大将军，谥号壮工，陪葬昭陵。[①]两《唐书》无传。



牛进达墓鼓俑（图 2-55）

1976 年在礼泉县赵镇西北方向发掘唐左骁卫大将军唐牛进达墓，共出土 3 件击鼓女坐俑。其一彩绘乐俑高 15.4 厘米，女伎，头梳双螺髻，脸庞丰满，神态端庄。身穿红色短袖衫，下束红、白色长裙，屈膝跪坐，双目平视，仪态自若，双膝上置一腰鼓，双手分贴于鼓面，作击打状。另有 2 件彩绘女坐俑，高 15.5 厘米，清美俊秀，神态端庄，头梳双螺髻，俑人形态、坐姿、奏乐与其一鼓俑相同，此鼓俑现存于昭陵博物馆。[②]

图 2-55　牛进达墓鼓俑

（图 2-55 采自中国戏曲志编辑委员会《中国戏曲志·陕西卷》，北京：中国 ISBN 中心出版社 2000 年，第 627 页）

（二）张士贵墓乐俑及白陶舞马

张士贵，字武安，虢州卢氏人，善骑射，大业末，聚众为盗，攻剽城邑，远近患之。高祖降书怀之，拜右光禄大夫，后屡立战功，累迁不断，贞观七年（633 年），破反獠而归，太宗欣然欢喜，犒劳之曰："朕尝闻以身报国者，不顾性命，但闻其语，未闻其实，於公见之矣。"[③]累迁左领军大将军，封虢国公，顕庆初（656—657 年）卒，赠幽州都督，陪葬昭陵，两"唐书"有传。

张士贵墓位于礼泉县烟霞公社马寨村西南约 300 米处，是唐太宗昭陵陪墓之一[④]。

①咸阳市文物事业管理局编《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，222 页。
②咸阳市文物事业管理局编《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，337 页。
③刘昫：《旧唐书》卷八十三，北京：中华书局 1975 年版，第 2786 页。
④陕西文管会、昭陵文管所：《陕西礼泉唐张士贵墓》，载《考古》1978 年 3 期 168-178 页。

1972 年陕西文管会、昭陵文管所在配合农田水利建设时发掘清理了此墓，发现两处明显盗洞，墓内盗扰严重，出土遗物四百余件，大多为陶俑；另有张士贵墓志一合，残损为六块，上阳文篆书“大唐故辅国大将军荆州都督虢国公张公墓志铭”，志文阴刻，五十五行，行五十七字，志文实有 2892 字；又有“唐唐虢国夫人岐氏墓志铭”盖一件，但均已失去原来位置，陶俑伤残较多。墓葬中出土乐舞俑主要有骑马鼓吹俑和白陶舞马两种类型：

（1）男骑马乐俑共出土 22 件，其中有笼冠骑马乐俑 11 件，风帽骑马乐俑 11 件。

笼冠骑马俑（图 2-56 为笼冠排箫俑）

俑高 25 厘米，白胎，质地坚硬，表面施白釉、青釉或黄釉，上有涂彩可惜大多剥落，残存有部分颜色，可看出是黑冠、乌鞍鞯、乌革带、乌靴、俑身红衣、红马以及笼头上的贴金。乐俑手中乐器多以佚失，按造型分为笼冠骑马乐俑 11 件，乐俑头戴黑色笼冠，身穿方领广袖右衽外衣。2 件俑双手齐举身体左侧，为横笛俑，乐器佚失；2 件俑右手持拿乐器下半段，嘴边有残痕，可能是胡笳[①]；3 件俑两手呈半握拳状，均有空，鞍前亦有小孔，乐器已不存，当为鼓俑；2 件俑双手握拳放置腹前，左手执缰绳，右手中有空，乐器不存，亦为鼓俑；3 件俑为排箫俑，俑左手持缰绳，右手持排箫吹奏。

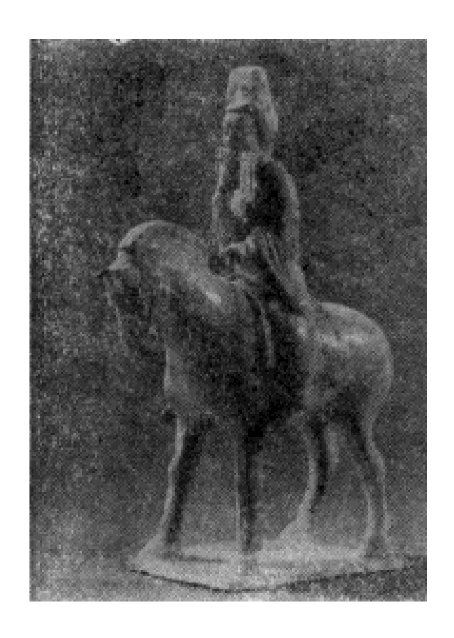




图 2-56　张士贵墓笼冠排箫俑　　　　图 2-57　张士贵墓风帽鼓俑

（图 2-56、图 2-57 采自陕西文管会、昭陵文管所：《陕西礼泉唐张士贵墓》，《考古》1978 年 3 期 175 页）

风帽骑马俑（图 2-57 为风帽鼓俑）

① 《陕西礼泉唐张士贵墓》发掘简报仅提供如此信息，没有图像，虽辗转找寻，亦不可看见实物，是否为胡笳，只能依据简报而述之。

风帽骑马乐俑 11 件，俑头戴风帽，身穿翻领短袖外衣。6 件俑头向左倾，双手上举于胸部，手中有空，俑左腿亦有一圆孔，惜乐器及鼓槌皆不存。从残存姿态看，当为鼓俑无疑，此前亦有发现①。5 件俑头向左倾，双手置于胸前，一手四指未向内敛，一手呈半握拳状，乐器佚失，不知报告所云为何种乐俑了。

（2）白陶舞马（图 2-58），2 件，通体洁白，如象牙雕一般，均为立姿。其一，高 46.5 厘米，长 54 厘米，体格健壮、体态健美，右前蹄抬起，立於方形托板上；其二，高 49 厘米，长 46 厘米，膘肥体壮、造型逼真，右前蹄抬起，立於方形板上。两白陶舞马鬣毛弯曲漂亮，修剪得非常精美，虔首缚尾。陶马前踢弯曲上提，三足立地，身子微仰，这样高级的舞蹈动作，是要经过严格的训练方可表演。白陶舞马是对域外名马的飒爽风姿和优美舞蹈动作的详实摹写。此物现藏于陕西历史博物馆。



图 2-58　白陶舞马

（图 2-58 采自周天游《盛唐气象·恢宏灿烂的华美乐章》，杭州：浙江美术出版社 1999 年，第 122 页）

（三）张臣合墓舞俑

张臣合，字嘉会，太原晋阳人，武德二年（619 年），时 25 岁，为骠骑将军，后又累迁不断，左武卫礼义府军、监州刺史、甘州刺史、瓜州刺史、朗州刺史、泉州刺史等职，麟德元年（664 年），“十一月十五日死于扬州之旅馆，春秋七十有二”②。总章元年

①在贞观十九年王君愕墓中有同类型鼓俑，并残留有鼓槌，

②秦月、秦夫：《长武县唐张臣合墓志》，载《泾渭稽古》1996 年 3 期。

（668 年），归葬故里幽州宜禄（今长武县），两《唐书》无传。

1985 年在长武县枣园乡郭村发现唐张臣合墓，因早期被盗扰，墓室积水淤泥严重，随葬品扰乱，仅出土墓志一合，随葬陶俑 135 件。出土物中有乐俑共 16 件，其中女舞俑 2 件，黑人舞俑 1 件，骑马乐俑 13 件。①

（1）女舞俑（图 2-59）

女舞俑高 39.8 厘米，底宽 12.4 厘米，为站立姿，两件舞俑造型相同。俑体欣长，姿容俊美，头梳双环望仙髻，颈佩瓔珞，腕着饰釧，面庞圆润，五官端庄，粉面朱唇，上穿翘肩舞袖襦衫，下着曳地舞裙，束腰有带饰，裙裾上有帛带锦斓，脚蹬云头履，纤指袅袅平置腹前，食指上举，似在等歌而舞。其独特的服饰和舞姿造型不仅是唐代初期乐舞俑中佼佼者，更包含有某种其他含义的内容以舞姿形态积聚其中。从舞伎侧面观察（图 2-60），翘起的纤指和裙上的戎装锦斓是初唐时期戎装舞伎姿容较有特点者。

（2）黑人舞俑（图 2-61）

黑人舞俑 1 件，高 25 厘米，为站立姿，俑体健小，憨态可爱。俑人卷发、肤色黧黑，颈带瓔珞，上身赤裸臂着橘红色干漫，下身以橘红色丝帛缠绕腰间，跣足，脚腕处有脚铃或釧类饰物。俑人面庞丰圆，体健颈短，左手举至头部，右手伸展五指举放腰部，手指有环饰。左腿前提，脚尖着地，右腿后立，承载身体的重力，头偏向右斜，作欢笑状，呈现出极为强烈的动感。







图 2-59　女舞俑　　图 2-60　女舞俑侧面　　图 2-61　黑人舞俑

（图 2-59、图 2-60 采自刘双智：《陕西长武郭村唐墓》，《文物》2004 年 2 期，封二）

（图 2-61 采自：刘双智《陕西长武郭村唐墓》，《文物》2004 年 2 期，封三）

①刘双智：《陕西长武郭村唐墓》，载《文物》2004 年 2 期，第 40—52 页。

骑马乐俑（图 2-62）

骑马乐俑 13 件，通高在 29—34 厘米间，乐俑头戴红色或黑色风帽，身穿窄袖及膝长衫，下着黑裤，足蹬长靴，乘骑马上，作奏乐状。筚篥俑 1 件，乐俑曲肘举手，双手握筚篥于胸前吹奏；排箫俑 1 件，乐俑双手捧箫置于嘴边奏乐；横篪俑 1 件①；螺贝俑 2 件，乐俑面微向下俯身吹贝；吹哨俑 4 件，俑人头向右侧仰望天空，右手伸展上举，左手收拢置于嘴边作吹哨状；鼓俑 4 件，乐俑身穿窄袖翻领及膝长袍，头微向左侧，双臂弯曲上举，手呈半握拳状，手心有空，马背中间或左侧亦有一空，惜鼓体、鼓槌佚失。张臣合墓中所出乐舞俑造型独特，是初唐乐俑造型特征较为明显的类型，有较多意义蕴含其中，是迄今为止出土发现唐墓乐舞俑中不易见到的类型，此 16 件乐舞俑现藏于长武县博物馆。②

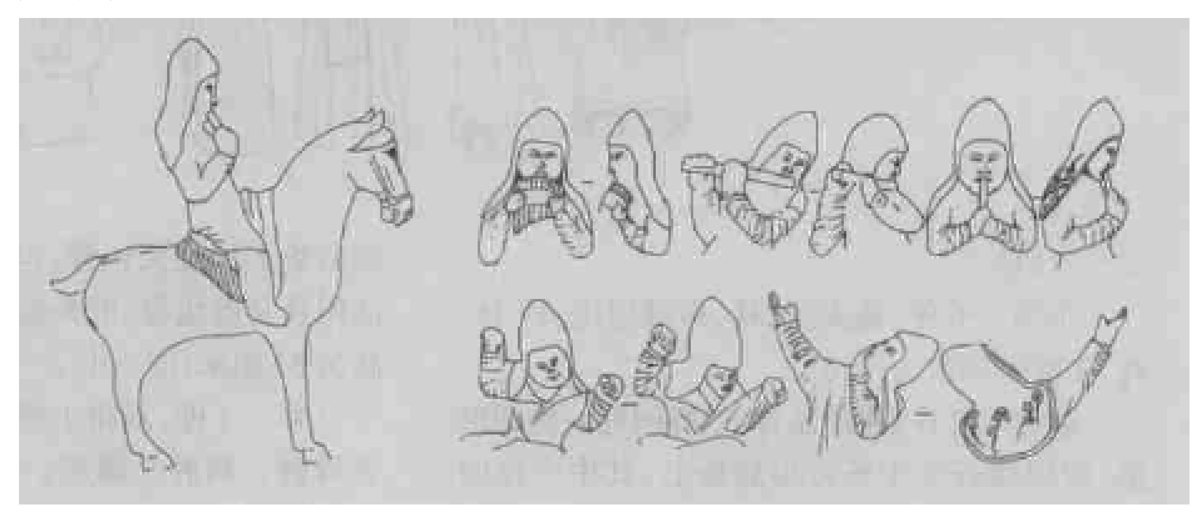


图 2-62　张臣合墓骑马乐俑

（图 2-62 采自刘双智：《陕西长武郭村唐墓》，《文物》2004 年 2 期，第 50 页）

（四）李贞墓骑马击鼓俑

李贞，为太宗第八子，燕德妃所生。曾被累封原王、汉王、越王，又历任徐州、安州、扬州三州都督，升迁相州刺史、绛州刺史，又迁绵州刺史、豫州刺史，垂拱二年（686 年）兵败遇害，薨于州馆，春秋六十有二，开元六年（718 年），恢复爵位，追远饰终，与其子李冲、李规等一同迁祔昭陵陪葬。③两《唐书》有传。

1972 年，在陕西礼泉李贞墓出土 1 件骑马击鼓俑，俑通高 33 厘米，宽 23.5 厘米，俑头戴笼冠，双手执槌，左侧有鼓，悬于腹腿间，神情专注作敲击状。鼓身外形类似羯鼓，与阿拉伯的“塔布尔”有相似之处（图 2-63），现存陕西历史博物馆。④

---

①没有此俑的详细图像，实物亦不可见，此以发掘报告称谓为准。
②咸阳市文物事业管理局：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 347 页。
③言昭文：《唐越王李贞墓发掘简报》，载《文物》1977 年 10 期，第 41—49 页。
④周伟洲：《丝绸之路大辞典》，西安：陕西人民出版社 2006 年版，第 547 页。

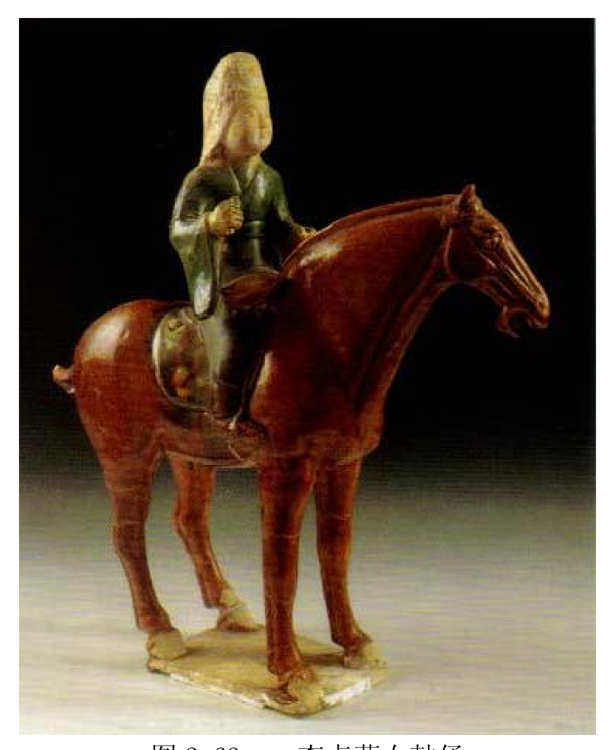


图 2-63　　李贞墓女鼓俑

（图 2-63 采自胡晓丽：《中国陶俑真伪鉴别》，合肥：安徽科学技术出版社，2001 年，第 99 页）

（五）郑仁泰墓随葬乐俑

郑仁泰墓葬概况见遗迹，墓葬共有小龛 5 对，该墓五个小龛在发掘前未破扰乱，保存下了一些彩绘釉陶乐俑，根据陶俑图像造型大致分为三种类型①。

（1）女舞俑、女跪坐乐俑（图 2-64）

女舞俑两件，出于墓内东三龛，“双髻，圆脸涂粉，表情温婉，穿窄袖红短襦，腰系黄色曳地长裙，身向右倾，两臂挥动起舞，高 27 厘米。”②两舞俑着长袖，双手隐于其中，相对而舞，“妙舞轻迴拂长袖，高歌浩唱发清商”。③所咏长袖妙舞与此组舞俑形态极为吻合。女跪坐俑 14 件，出自东三窟，14 件乐俑除一腰鼓女俑较为完整外，其他 13 件均有残损。腰鼓女俑头梳双螺髻，跪坐，腿上置鼓，以双手拍击（如下图右一腰鼓伎），与《通典》卷一四四记：“正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也”④。记载相符。其他 13 件头梳单髻或双螺髻，身穿窄袖衫，短襦，曲膝跪坐，有的击鼓，有的吹笛，可惜手中乐器大多不存，从残存形态可略知其持乐情况。一俑双手斜放右边，作吹奏状，可以判断是在吹奏横笛；一俑双手上举口唇左右握持作吹奏状，双手间距离及握持形状可以判断是在吹奏排箫；还有一些俑双手放置膝上未执任何乐器，可能属于歌

①陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
②陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期，第 36～37 页。
③彭定求等编《全唐诗》卷九四，北京：中华书局 1960 年版，第 1013 页。
④杜佑：《通典》卷一四四，北京：中华书局 1988 年版，第 3677 页。

唱俑或待舞者。有的乐俑残缺过甚，手中所举之物已不能明辨，亦不能确切指出女俑所持是何种乐器了。



图 2-64　郑仁泰舞俑

（图 2-64 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·陶俑卷》，西安：三秦出版社 2006 年，第 108 页）

（2）笼冠男乐俑（图 2-65、图 2-66）

男骑马乐俑 31 件，通高 30 厘米，出自东一龛， 27 件乐俑头戴笼冠，4 件击鼓俑头戴红色帷帽，乐俑均身着宽袖红袍，窄肩瘦面，神色肃穆、庄严。乐俑双手捧持筚篥（又为觱篥）倾情而奏（图 2-65）；还有一手持缰绳，一手持排萧（图 2-66）；也有分持横笛、鼓、竖笛等不同乐器演奏等。乐俑双手齐举嘴唇左边作吹奏状，可惜手中乐器已不存，仅从姿态上看似吹横笛；有的双手置于胸前作上下握持状，仅从双手握持姿态及距离判断是演奏竖笛还是吹奏筚篥。这些乐俑均乘骑黄色马匹，马的颈部和臀部有圆形红斑或兰色斑点，形体丰硕健壮，马体装饰不仅华丽，而且在鞍鞯部备有金饰。马匹安静站立，马首下弯，长尾垂落，乖巧温顺，似倾听马上乐俑吹奏之音律。此组乐俑所持乐器与鼓吹乐中大横吹部乐器（觱篥、笛、角、节鼓、箫、笳、桃皮觱篥七种）最为接近。故有学者推测，这一组鼓吹仪仗俑可能属仪仗出行鼓吹乐中的大横吹①。

（3）风帽男乐俑（图 2-67、图 2-68）

男骑马乐俑共 7 件，通高 40 厘米，出自第三、第四天井的各龛中，乐俑均戴红风帽，帽顶稍尖又圆，长垂及肩，身穿窄袖红色长袍，骑剪鬃缚尾之马上，马上乐俑为高鼻深目、多须髯的胡人形象，乐俑坐骑朴素健美，高大，所乘马匹不及笼冠男乐俑所乘马匹绚丽美观，更没有贴金的鞍鞯装饰。风帽男乐俑所乘马匹高大雄伟、膘肥体健，各俑所持拿乐器可辨的仅有横笛（图 2-67）与筚篥（图 2-68），与东一龛笼冠男乐俑持乐大体相同，故多带西北少数民族胡人之特点。

①周伟洲：《从郑仁泰墓出土的乐舞俑谈唐代音乐和礼仪制度》，载《文物》1980 年 7 期，第 45 页。

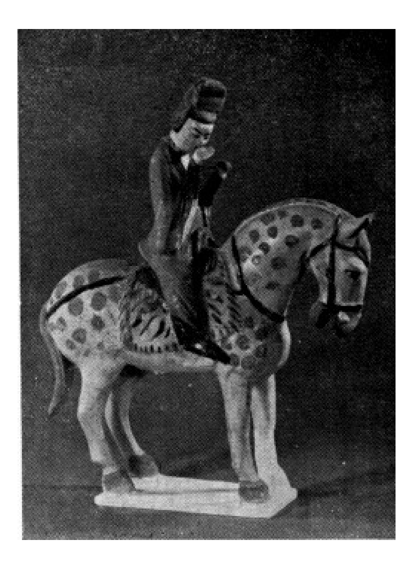


图 2-65　筚篥乐俑

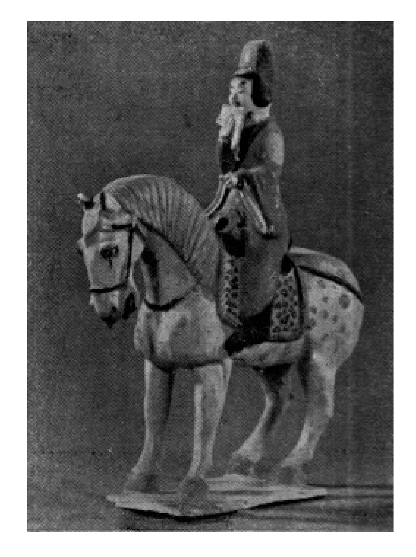


图 2-66　排箫乐俑

（图 2-65、图 2-66 采自陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年第 7 期，第 43 页。图一六、图一七）

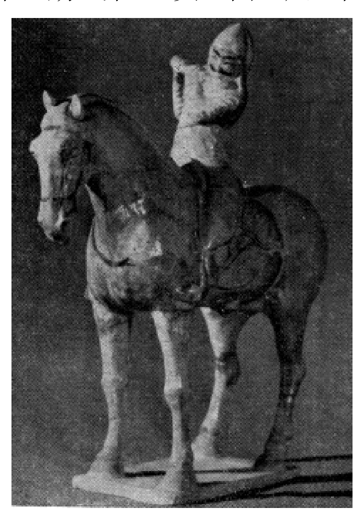


图 2-67　横笛乐俑

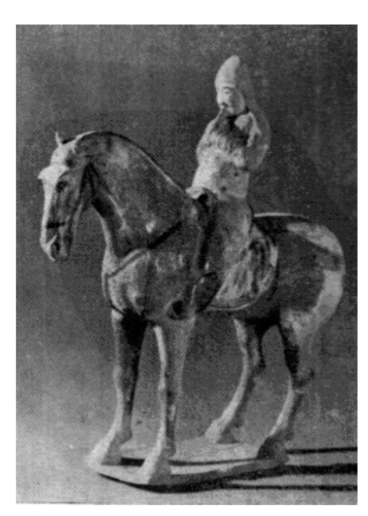


图 2-68　筚篥乐俑

（图 2-67、图 2-68 采自陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年第 7 期，第 43 页。图一八、图一九）

（六）苏定方墓随葬乐俑

1963 年陕西省考古研究所在陕西咸阳东北 17 公里处发掘一座唐墓，因严重盗扰，墓志铭已佚，只发现一方墓志盖，上题“大唐故苏君墓志铭”。根据发掘报告，墓主及其下葬年代无法准确推测，其上限应在总章元年以后，下限不会超过开元年间。[①]在随后若干年研究中，时有分歧。宿白及多名学者认为此墓为唐朝大将苏定方之墓[②]。

①陕西省考古研究所：《陕西咸阳唐苏君墓发掘》，载《考古》1963 年 9 期。

②宿白：《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，载《考古学报》1982年2 期；在《西安地区的唐墓形制》一文再次证

苏定方，冀州武邑人，自幼骁悍多力，瞻气绝伦。“年十余岁，随父讨捕，先登陷阵。”[①]贞观初随李靖讨伐突厥颉利，以军功授左武侯中郎将，后征战南北，屡建奇功，征贺鲁，以功迁左骁卫大将军，封刑国公。又率师讨伐都曼诸胡、百济，先后灭三国，皆生擒其主，迁左武卫大将军，成为唐朝威名远扬的战将。乾封二年（667 年）卒，年七十六。“高宗闻而伤惜，谓侍臣曰：‘苏定方於国有功，例合褒赠，’……逐下诏赠幽州都督，谥曰莊。”[②]两《唐书》有传。

该墓多次被盗，残留的随葬品中除陶俑外，尚有铁器、瓷器等。而陶俑出土较多，共 352 件，多出于墓道两旁的四个小龛中，这些陶俑分为仪仗俑、骑马俑、武士俑和天王俑四类。其中仪仗俑手中应有乐器，可其中完整的俑均右手握拳贴胸，拳有孔眼，唯手中所执之物已腐朽不存，无法判断所执何物。骑马俑中有鼓吹俑 24 件，其中完整的仅 11 件，俑通高 60 厘米，俑头戴帷帽，身穿翻领宽袖长袍，下着贴身窄裤，足登短靴。完整鼓吹俑中手中皆有孔眼，表明葬时有乐器执于手中，乐器应有陶制、亦有木制或竹制，但散失、腐朽过甚，能看的清晰者，也仅为吹排箫俑。

鼓吹俑（图 2-69）手中器物残失过损，从双手持拿情况观察，似为排箫类管乐器。（图 2-70）所示乐俑手中持拿乐器为排箫。

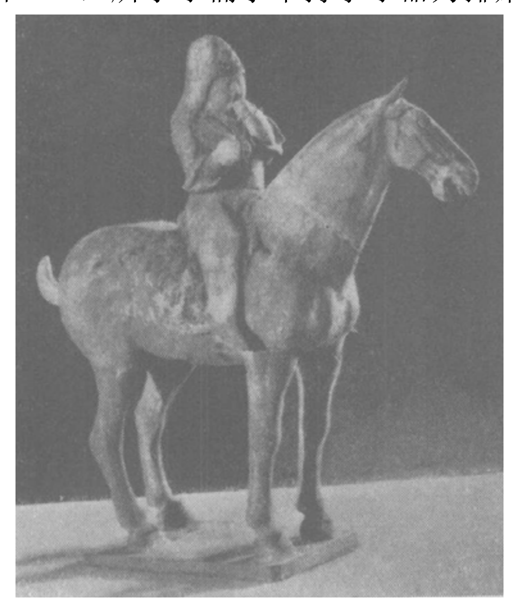


图2-69　鼓吹俑

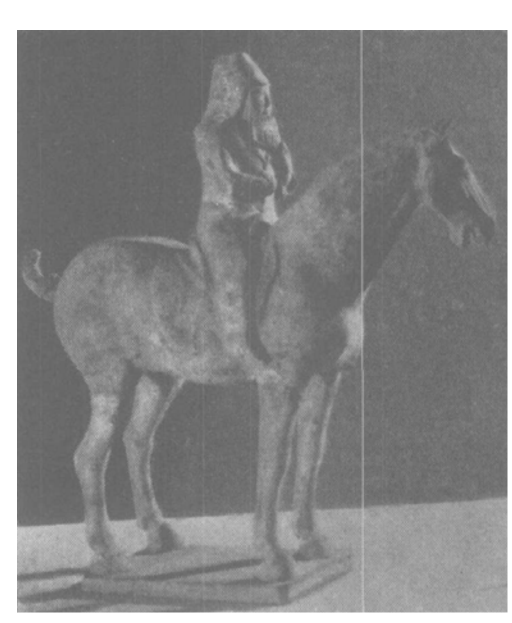


图2-70　排箫俑

（图2-69、图2-70采自：陕西省考古研究所《陕西咸阳唐苏君墓发掘》，《考古》1963年9期。图九）

实自己观点，载《文物》1995年12期；齐东方、张静：《唐墓壁画与高松土冢古坟壁画的比较研究》亦采用宿白之观点，载《唐研究》卷一，北京大学出版社1995年版；拜根兴：《也论苏君墓当为苏定方墓》同意宿白之观点，载《考古与文物》2005年第5期。

①刘昫：《旧唐书》卷八三，北京：中华书局 1975 年版，第 2776 页。

②刘昫：《旧唐书》卷八三，北京：中华书局 1975 年版，第 2780 页。

（七）独孤思贞墓舞俑及鼓吹俑

独孤思贞，河南洛阳人，八岁受诗礼，十五岁学习击剑，二十岁便博综群籍。解褐以门调补太子进马，后迁左监门兵曹，转隆州录事参军。万岁通天二年（697 年）正月卒于官舍，春秋五十六，神功二年（698 年）正月迁葬于铜人原[①]，独孤思贞在两《唐书》中均无传，唯《新唐书》有其家族世系表（思贞后代中独孤损为昭宗时宰相）。

1958 年 6 月在西安东郊灞桥区洪庆村之南发现一座唐墓，墓葬早期曾被盗扰，墓室被扰乱，其他部分保存尚可。墓葬呈南北向，由墓道、隧道、5 个天井、甬道、2 个壁龛、墓室组成，是一座斜坡形长墓道的洞室墓。出土物中墓室、甬道随葬物品被扰乱，失去原来位置，两壁龛内器物未被扰动，保存较好，在墓室、甬道、壁龛中出土器物共 180 余件，其中大部分为陶俑。在墓道东壁龛中发现乐舞俑共 25 件，其中有舞俑两件，骑马乐俑 23 件。

（1） 舞俑（图 2-71）

舞俑 2 件，为男俑，属一组，俑高 31 厘米，分别立于墓道东边壁龛门口内两侧。俑头为胡人貌，有络腮胡子，头戴幞头，上穿短衣，下着裤装，屈膝、扭腰、甩袖作舞蹈状。俑身皆施绿釉，一俑幞头上绿釉下流，使面目部分亦染绿色。





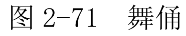


图 2-71　舞俑　　　　图 2-72　吹奏乐俑

（图 2-71、图 2-72 采自中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年版。图版四六、图版四九）

（2）骑马乐俑 23 件，为男俑，骑马乐俑通高 35—38 厘米，均面向外，分成两排立于墓道东边壁龛的最里面。根据乐俑所持乐器和姿态，可分为击鼓俑、拍击乐俑和吹

①铜人原位于西安东郊洪庆原上，指灞河以东的黄土台塬地带。

奏乐俑数种。吹奏乐俑，共 3 件，有双手上下举于胸前，头略斜侧作吹奏状（似吹奏筚篥），有双手平举嘴边，似在吹奏排箫类乐器（图 2-72）。击鼓俑，共 12 件。有 5 件将鼓悬于马的左肩部，俑人身体向左，侧身击鼓（图 2-73）；有 7 件将鼓置于马颈上，鼓横长近乎椭圆形，俑人端坐马上作击鼓状（2-74）。拍击乐俑，共 4 件，马上俑人双手举于胸前作拍击状，手中器物皆已佚失，所持乐器不明。另有 4 件俑人手中无任何乐器，均身体斜侧，两手前举上扬作歌唱状，"此一组骑马乐俑，当时代表当时的一种马上'鼓吹'乐，亦即'卤簿'中的'音声队'。"[①]



图 2-73 侧身鼓俑



图 2-74 鼓俑

（图 2-73、图 2-74 采自中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社，1980 年。图四八）

（八）鲜于庭诲墓骆驼载乐俑

鲜于庭诲，讳廉，字庭诲，渔阳人也。"起家拜右卫翊府队正长上，寻迁右卫明光府果毅都尉"。[②]后迁右领军卫将军，加上柱国北平县开国公，食邑二千户。开元十一年（723 年）六月薨于京兆安定里，享年六十有四，其年八月，葬于长安城之西郊。两《唐书》无传。

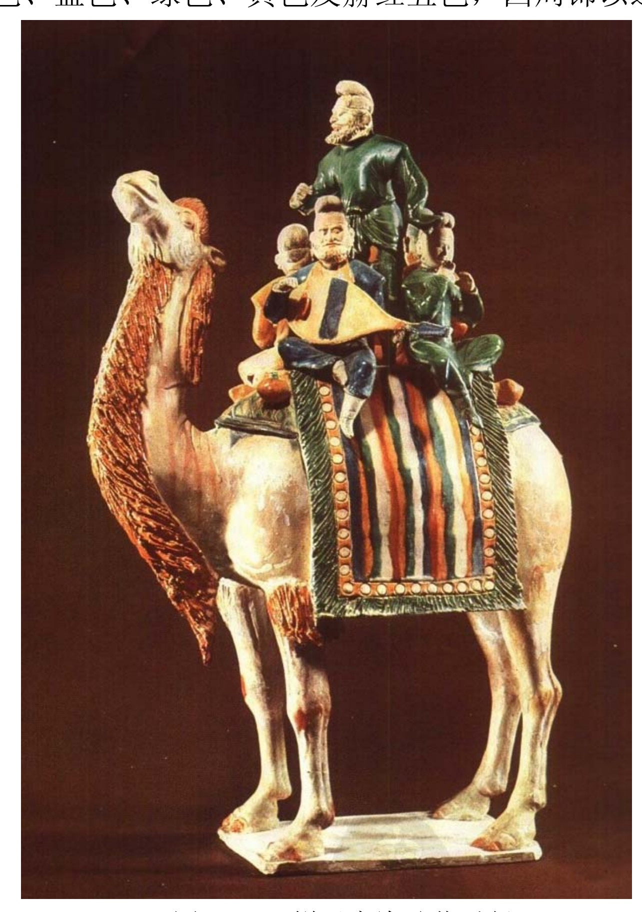
1957 年 2 月在西安西郊南河村西北处发现一座唐代墓葬，墓地紧邻皂河，距西安城约 7 公里，为唐代长安城西郊所在。墓葬在大量取土中被发现，墓室及墓道在取土中被掘去，器物多被起出，取土的破坏加之屡次盗扰，墓道形制和结构已不甚清楚。从残存情况看，墓葬由斜坡式墓道，东西两壁各有三个壁龛，共六个壁龛，甬道，三个天井，墓室组成。甬道和平面呈正方形墓室仅存墓志和一些陶片，壁龛中尚有陶俑，大多打碎且位置不详，仅有 56 件风帽俑和骑马乐俑经过发掘清理而出，还有部分为取土者取出。

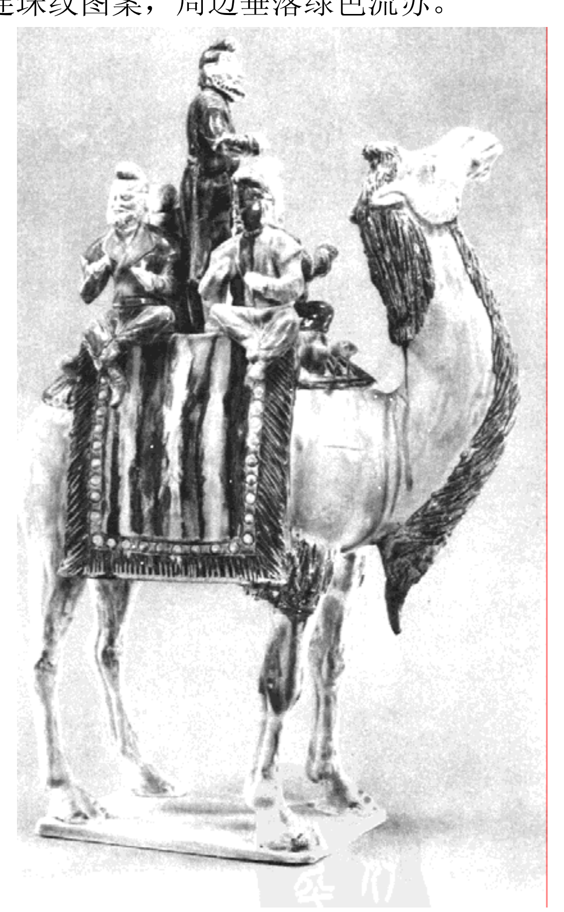
①中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年版，第 29—43 页
②中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年版，第 63 页。

随葬物品除墓志外，全系陶俑，共 120 件。此类俑中有骆驼载乐俑 1 件，鼓吹俑 11 件，音声仪仗俑 56 件。

（1） 骆驼载乐俑

出自西侧中间的壁龛中，驼身为白色釉，颈部、前腿上部、尾部涂黄色，驼首高扬站立于长方形托板上，驼峰上置圆毯以构成平台，上覆长方形条状图饰长毯，涂以乳白色、蓝色、绿色、黄色及赫红五色，四周饰以连珠纹图案，周边垂落绿色流苏。





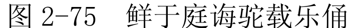


图 2-75 鲜于庭诲驼载乐俑　　　　图 2-76 驼载乐俑背面

（图 2-75、图 2-76 采自：中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年版。彩板二、彩板八五）

驼背平台共有五个乐俑，左右两侧均各有两俑，面朝外坐，中间有一立者。乐俑均为男俑，头戴球形幞头，足登长靴。左侧前方乐俑为一老年胡人俑，身穿蓝色窄袖翻领长袍，左腿垂吊，右腿盘坐，横抱琵琶，左手按弦，右手拨弹；左侧后方为一年轻汉人，身穿绿色圆领长袍衫，左腿盘坐，右腿垂吊，双手右上左下举于颔下，手中器物已佚，从乐俑姿势看，应是在吹奏管状乐器。右侧前方为一青年汉人俑，俑身着淡黄色窄袖圆领长袍衫，右侧后方为一胡人俑，俑身着褐红色翻领长袍衫，“此二俑的乐器均失，两

手作拍击状，当是使用拍板乐器。”[1]中间立一胡人俑，俑为老年胡人形象，满面络腮胡子，身穿绿色窄袖长袍衫，腰上系带，前襟撩起挽于腰部，左手甩于身后并隐于袖中，右手抬举胸前，作歌舞状。

这件陶器塑造的五位乐伎均面向外面，手中持拿乐器也并不相同，为了便于观察，本文将骆驼载乐俑两面图像分别示之（图 2-75、图 2-76）。

（2） 骑马乐俑。

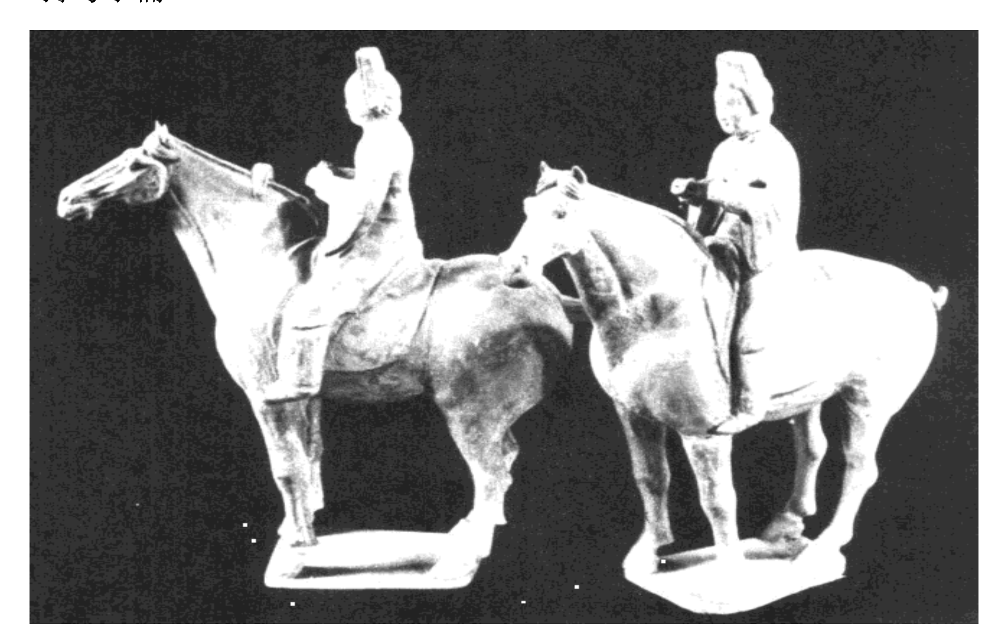


图 2-77 击鼓俑

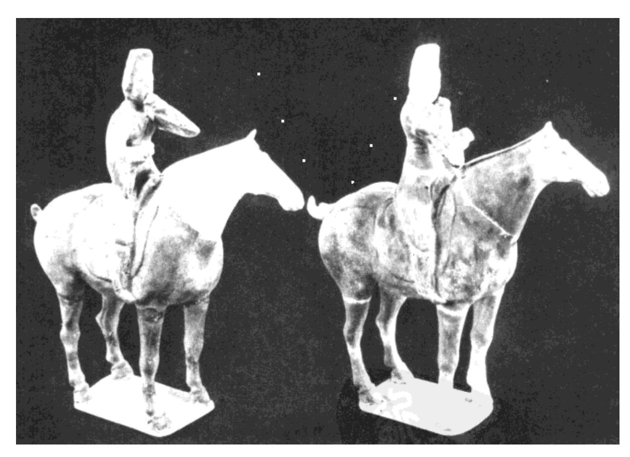


图 2-78 吹奏俑



图 2-79 拍击俑

（图 2-77、图 2-78、图 2-79 采自中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年版。图版八二、八三）

出自东侧南边的的壁龛中，11 件。陶马均直立于一长方形板上，通头高 26.3—29.3，

①中国社会科学院考古研究所：《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年版，第 61 页。

通骑俑高 33,4—35.1 厘米，乐俑手中乐器遗失不存，根据乐俑姿态和形式，分为击鼓、吹奏和拍打三种类型。第一种类型：击鼓俑，6 件。2 件俑戴披肩风帽，4 件俑头戴笼冠，均身着阔袖长袍衫，腰束带，足登长靴，马颈上有置鼓痕迹。1 俑马颈上有鼓架，1 俑仅有鼓架痕迹（图 2-77）；2 俑两手前伸作击鼓状；2 俑披肩风帽俑亦双手前举作击鼓状。第二种类型：吹奏俑，3 件。俑头戴高冠，身着阔袖长袍衫，腰束带，足登靴，双手上举靠近口部，作吹奏状（图 2-78）。第三种类型：拍击俑，2 件。俑头戴高冠，衣着阔袖长袍，腰束带，足登靴，双手前举作拍击状（图 2-79）。

（九）金乡县主墓乐俑

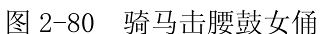
在这些彩绘陶俑中有乐舞俑 26 件，根据出土位置及乐舞类型，对乐舞俑进行分类整理。大致分为三种类型。

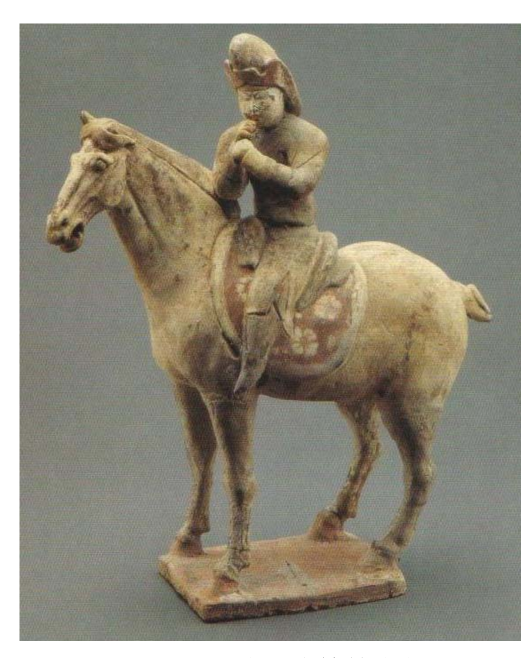
（1）骑马伎乐女俑，共 5 件。五件俑制作精美，俑人分持腰鼓、琵琶、箜篌、铜钹和筚篥，骑于马上作演奏状，除琵琶俑着女装外，腰鼓、箜篌、铜钹和筚篥俑女着男装。女俑姿容华贵、服饰华丽，在西安地区已发掘唐俑中极为罕见，值得引起关注。

标本 91XYX:11，骑马击腰鼓女俑（图 2-80）

女俑明眸弯眉，小巧鼻樱桃嘴，圆润的脸庞显得丰腴而秀美，头戴孔雀冠，头上孔雀翘首远眺，神色安详，天蓝、浅绿、红、白、黑等彩绘五色羽毛成长而宽大羽尾飘然低垂，覆于肩下，如逼真的孔雀立于女俑头上。女俑身穿圆领粉白色长袍，袍及膝下，袍服的前胸、后背、双肩及下摆腿部各饰有圆形莲花，莲花白中泛红，用黑线勾勒，甚有意韵。脚蹬黑色尖头长靴，置于马镫中。俑身前置一腰鼓于马鞍上，鼓身为红色，鼓面为白色，鼓中间部分束腰明显。较之陶土制成的瓷腰鼓[①]，腰鼓女俑所击腰鼓当为木质结构的小腰鼓一类。腰鼓制作“用土，亦有用木，为之者矣土鼓土音也，木鼓木音也，其制随同，其音则异。”[②]《旧唐书》亦载：“腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也。”[③]又云：“正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。[④]”正鼓用仗击之，和鼓以双手拍击。俑人左手大指弯曲，四指并拢，以手拍击，此当为纤腰广腹的·小型腰鼓。鼓俑色彩艳丽，俑体基本完好，只左面陶制鼓面因岁月久远而稍有裂缝。鼓俑座下之马膘肥健壮，双目炯炯，昂首翘尾，似要奔腾。马身为白色，四蹄及颈下有淡橘红色，陪黑色鞍，鞯有四瓣小花散缀于中间褐红色底上，并以天蓝色勾饰宽边。鼓俑通高 37.5 厘米，马长 32.8 厘米。

①唐人南卓在《羯鼓录》中载：“不是青州石末，即是鲁山花瓷”，说明唐代腰鼓制作中陶瓷制品较为多见，但是也不乏木质所制，因材质的差异致使留存于世的腰鼓多为陶瓷，而木质难觅。
②陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 592 页。
③刘昫：《旧唐书》卷二九，北京：中华书局 1975 年版，第 1079 页。
④刘昫：《旧唐书》卷二九，北京：中华书局 1975 年版，第 1079 页。



图 2-80　骑马击腰鼓女俑


图 2-81　骑马吹筚篥女俑

（图 2-80、图 2-81 采自王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版。图 60、图 66）

标本 91XYX:16，骑马吹筚篥女俑（图 2-81）

女俑眉目秀美，细眉丰颊，头戴宽边翻沿胡帽，帽沿饰有红色釉彩勾边的小花，身穿窄袖圆领长袍，袍内着白色裤。袍上彩绘已基本脱落，仅残留斑斑红褐色釉彩，脚蹬黑色尖头长靴，骑于马上。乐俑左手置上，右手在下手执筚篥作吹奏状，俑身向左前方略倾，芦首[1]含于唇齿间，神情专注，用力演奏。筚篥形状有大有小，“大者九窍，小者六窍”[2]，乐俑双手握持筚篥，其管体及芦首清晰可见，管尾隐于手中，形状当为小筚篥一类。筚篥俑座下之马昂首向上，马身为白色，剪鬃修尾，置黑色鞍，鞯中间褐红底上散缀由白色、浅蓝等色绘成的四瓣花型，并以白色勾饰宽边。马下有长方形托板，通高 36 厘米，马长 33 厘米。

标本 91XYX:17，骑马弹琵琶女俑（图 2-82）

女俑粉面红唇，丰腴秀美，端庄大方，额上饰有花钿，头顶单髻，垂于额前花钿之上；左右两侧又各挽垂髻，垂髻上各有对称腐空，“疑为双环髻”[3]。女俑身穿白色圆领窄袖缺袴袍，内着半臂，脚蹬尖头靴，骑于马上。乐俑左手及琴颈、琴头部分残缺不全，是持琴还是按弦尚不得知。琴体面板上部有半月形装饰，右手大指竖持，手呈握拿状，手臂抬起，倾情弹拨，俑手中原来应有拨子，“案旧琵琶皆以木拨弹之”[4]，现今已残损

①筚篥又名悲篥、觱篥、笳管，其削竹为管，截芦片、笳片为首，含于嘴中，通过气息运动，可出声音。芦首在现代被称之为芦哨、哨片。
②陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 574 页。
③王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版，第 56 页。
④刘昫：《旧唐书》卷二九，北京：中华书局 1975 年版，第 1076 页。

不全。琵琶俑所持乐器琴腹宽厚，颈部弯短，张四弦，为曲项，如史书所云：“充上锐下，曲项，形制稍大”[①]。乐俑横抱于怀，头微左倾，凝神而奏。琵琶俑座下为枣红马，马配白鞍，鞯有四瓣小花散缀于中间褐红色底上，以天蓝色勾饰白色宽边外缘。琵琶俑通高 36 厘米，马长 33 厘。



图 2-82　骑马弹琵琶女俑



图 2-83　骑马弹箜篌女俑

（图 2-82、图 2-83 采自王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版。图 61、图 64）

标本 91XYX:18，骑马弹箜篌女俑（图 2-83）

女俑面容饱满，黑眸朱唇，双眼炯炯有神，头戴圆头黑幞头，两条巾带飘于身后，身穿蓝色圆领窄袖缺袴袍，袴袍下摆分叉处可见橘红色长裤，腰系蹀躞跨带，身后銙带下垂 8 根黑带，左侧挂一锦囊，足登黑色长靴，骑于一枣红马上。女俑怀抱箜篌，左手执箜篌脚柱，右手抱持音箱下部，箜篌横梁、琴弦已不存，唯音箱完整而清晰，宽厚圆润的曲木音箱和脚柱涂黄褐色釉彩，并饰有黑色卷草纹，箜篌形体较小，属小箜篌一类。两唐书载：“有大箜篌、小箜篌”，陈旸《乐书》亦曰：“乐有大箜篌、小箜篌，音逐手起，曲随弦成”。[②]并赞美其音色：“声之清越者也”。陶俑面带微笑，怀抱小箜篌坐于马上，上身向左微侧。女俑座下之马亦向左微侧昂首挺立于长方形托板上，马前额及鼻子涂白彩，陪黑色鞍，鞯有以白色、浅蓝等彩绘成的桃形三瓣小花散缀于中间褐色底上，以淡蓝色勾饰白色宽边外缘。箜篌俑通高 36 厘米，马长 33 厘。

标本 91XYX:19，骑马敲钹女俑（图 2-84）

①刘昫：《旧唐书》卷二九，中华书局 1975 年版，第 1076 页。
②陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 565 页。

因泥土浸湿，俑脸上釉彩脱落，有斑驳。女俑面庞丰腴、圆脸、红唇、小嘴，额上有一花钿饰，女俑头戴圆头黑幞头，身穿圆领窄袖缺袴袍，袍衫上釉彩多以脱落，仅存斑斑橘红釉彩，脚蹬黑色长靴，骑于马上，俑左手上托，右手上提，双手执铜钹，上下相击，铜钹“浮屠氏所用，浮漚器小，而声清[①]”，“然有正（正铜钹）与和（和铜钹），其大小清浊之辩歟。”[②]在唐代，出于夷地的铜钹不仅为释氏法曲所用，更因其便于携带的小巧体型和悦耳清亮声音特点广泛应用于西凉、天竺、龟兹、康国、高丽、安国、高昌及突厥乐中。手持铜钹的女佣坐于黄褐色马上，头略左侧，座下之马昂首直立于一方形托板上。马的前额及鼻子涂白彩，陪白色鞍，韀有以白、粉红、浅蓝诸彩绘成的大团花饰缀于中间橘红色底上，以橘红色色勾饰白色宽边外缘。箜篌俑通高 37 厘米，马长 32 厘。

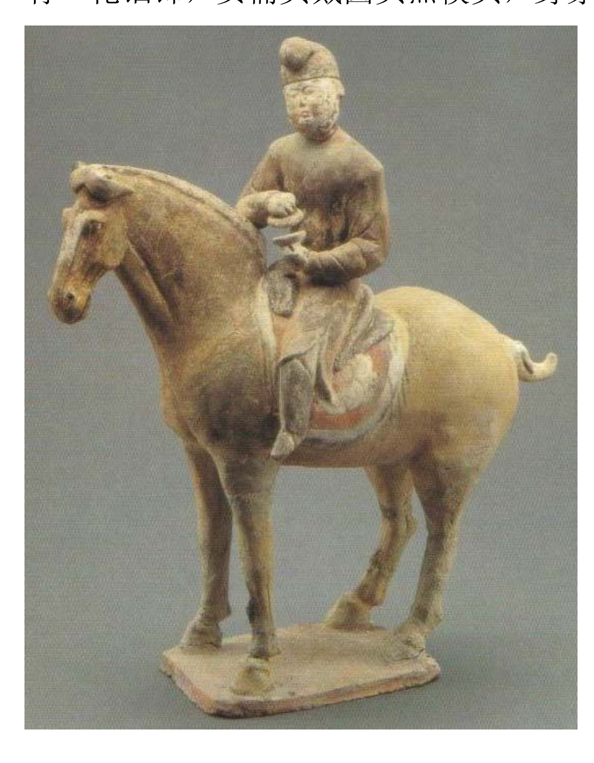


图 2-84　　骑马敲钹女俑

（图 2-84 采自王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社，2002 年。图 65）

（2）舞蹈俑，共三件（图 2-85）。

标本为 91XYD:66、91XYD:67、91XYD:68，三件舞俑浓眉大目，粉面朱唇，头戴黑色圆幞头，两角巾反绾脑后，上穿圆领窄袖缺袴袍，袍长膝下，腰束黑色跨带，下着长裤，隐于袍内，脚蹬黑色长靴。俑衣其上彩釉大多脱落，只依稀可见褐黄色斑驳。标本 91XYD:66，舞俑左手握拳，高举及首，右手叉腰，手拢于长袖内，两腿分开，两脚开立，头向右侧拧转。标本 91XYD:67、91XYD:68，舞俑右手握拳高举，拢于长袖中左手叉于腰间，身体后仰，头向右侧上方仰转，两腿前后分开，两脚开立，右腿向前略微曲弯，左腿后挺侧身而立。三件舞俑造型生动活泼，甚有情趣，举手、出胯、扭腰、转动皆具男子英武之姿。三件舞俑动作统一，舞俑造型有矫健、有力感，当属唐代一种流行的集体舞形式。《发掘报告》对此舞俑作两种推测：“其一，应属于“健舞”的某种‘胡舞’。其二，疑为‘踏歌’。”[③] 俑高 19～20.5 厘米。

---

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 543 页。

②陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，经部 211 册第 542 页。

③王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，文物出版社 2002 年版，第 113 页。推测“胡舞”理由是当时“胡舞”甚为流行，舞者衣服也为胡服，从动作的扭动看，似为龟兹舞。疑为“踏歌”者，理由是唐代盛行“踏歌”，其特点是“连手而歌，踏地为节”。以及三件舞俑的“踏地”和“振袖”动作比较明显。



图 2-85　舞蹈俑

（图 2-85 采自王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年。图 106）

（3）骑马鼓吹仪仗俑，共 18 件。出土于东龛，皆为男俑，俑手持横笛、排箫、筚篥、笳管、鼓等乐器作演奏状，另有俑未持乐器，当属为乐伴歌者。鼓吹俑皆皆身穿橘红色阔袖长袍，脚蹬黑色长袍。在服饰、彩绘和人物造型方面具有较大的同一性，是一组骑马鼓吹仪仗俑。在金乡县主墓志铭考释 14 条中云："（山）云寡色，陇树凝阴。野旷而笳鼓喧声，林静而旌旗黯色。"[①]说明在金乡县主下葬时使用了以吹管、鼓等构成的鼓吹仪仗乐，此组鼓吹仪仗俑与墓志所记相互印证，说明鼓吹仪仗乐在唐代社会生活中的作用。唐代对随葬陶俑的数量和大小均有明确规定，《唐六典》载："凡丧葬则供其明器之属，三品以上九十事，五品以上六十事，九品以上四十事。当圹、当野、祖明、地轴、埏马、偶人，其高各一尺。"[②]唐代一尺约合现在的 30 厘米左右[③]，此组乐俑在 28～36 厘米之间，基本与文献所述相符。下面根据此组俑所持乐器及俑的动作形态，分为以下几个类型。

第一种类型：吹管俑，共 7 件。此类型以芦管乐器为主，有横笛、排箫、胡笳、筚篥等。有骑马吹笛俑 2 件，排箫俑 1 件，双手吹奏乐俑 1 件和单手吹乐俑 3 件。

骑马吹笛俑，2 件，两俑服饰、动作基本相同，乐俑残损和形状略有差异。标本

①王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版，第 84 页。

②李林甫：《唐六典・甄官署》卷二三，北京：中华书局 1992 年版，第 597 页。

③国家计量局主编：《中国古代度量衡图集》，北京：文物出版社，1984 年版。书中收录的唐代出土唐尺计量单位为每一唐尺一般在现代计量单位 29—31 厘米之间。

91XYD:36，乐俑头戴橘红色风帽，身着橘红色阔袖袍，双手平举身体左侧，双手呈半握持状，左手手背向里，右手手背向外，参差相对，置于嘴左侧，作吹奏状，惜手中横笛今遗失。此俑彩绘已基本脱落，仅存衣纹上斑斑红彩。通高 30.8 厘米、马长 23.2 厘米。标本 91XYD:37，左手已残，右手握持状，手背向外，手中有孔，平举左侧作吹奏状，手中乐器已不存。俑身釉彩已脱落，其座下之马犹存部分棕红色遗痕，颈上及臀部在白彩上散绘有红色斑块，甚为艳丽。通高 30.2 厘米、马长 25 厘米。

骑马吹排箫俑，1 件。标本 91XYD:42，乐俑浓眉大目、留八字胡，头戴黑色笼冠，身穿橘红色阔袖长袍，双手平持排箫置于唇间，神态自若，抚箫演奏。排箫共九根芦管组成，涂棕黄色彩釉，俑座下之马釉彩已脱落。通高 30.8、马长 23.2 厘米。

骑马双手吹奏乐俑，1 件。标本 91XYD:41，头戴黑色笼冠，端坐马上，双手半握状，右手置上，左手在下，作持乐器吹奏状。原持之物应是竖持的吹管乐器，可知筚篥的可能性更大一些①。通高 29.6 厘米，马残长 22 厘米。

单手吹乐俑，3 件。标本 91XYD:38，头戴黑色笼冠，右手空握，上举于嘴前作吹奏状，左臂收于腰侧，手前伸作拉缰控马状。《发掘报告》称："此俑所持乐器疑为桃皮筚篥"②。马的颈、背和臀部上有白彩上散绘的红斑块。通高 30.5 厘米，马长 22 厘米。标本 91XYD:40，左臂已残，通高 30.5 厘米，马长 22 厘米。服饰、姿容同标本 91XYD:38 基本相同。标本 91XYD:39，头戴橘红色风帽，身着橘红色阔袖长袍，俑身向左微倾，持乐姿态与上述两件相同。通高 30.5 厘米，马长 25 厘米。

第二种类型：击鼓俑：共 7 件，以击打乐器为主，因残损，乐器大多不存，不能准确看出乐俑所持何种形鼓，乐俑双手上举作敲击状，俑体有孔，从乐俑造型姿态观察对比和史料分析推测为击打类，故将此俑归入击鼓俑。

第三种类型：骑马仪仗俑，4 件。身穿橘红色圆领阔袖长袍，头戴橘红色风帽，骑于马上。俑服饰与马的形象与Ⅰ型、Ⅱ型俑基本相同，又同出东龛，手中无乐器，手前伸，似在表演，当为乐伴歌者。

（十）西安西郊中堡村三彩载乐伎骆驼俑

1959 年 6 月，在西安西郊中堡村发现一座唐代墓葬，为方向正南北的土洞墓，由于淤土的扰动，人骨葬式及葬具形状不明。墓室为长方形，室内大部分器物保存较为完整，主要出土物有骆驼载乐俑、其他俑类（包括、女俑、牵马俑、牵驼俑、马俑、骆驼俑以及若干件动物俑等)、陶器类生活用品（包括三彩罐、陶罐）以及陶器类建筑模型（包

①《发掘报告》指出"原持之物应为竖吹的管乐器，当是胡笳。"陈旸《乐书》经部 211 册曰："今鼓吹备而不用，以筚篥代之，卤薄与熊羆十二案工（以）尚存焉。"又云："筚篥，一名悲篥、一名笳管，羌胡龟兹之乐也。"可知胡笳与筚篥是比较相近的吹管乐器。

②王自力、孙福喜：《唐金乡县主墓》，文物出版社 2002 年版，第 65 页。

括假山、八角亭、四角攒尖亭、房屋）等。未发现墓志，从俑类塑造手法和形制上略同于西安南郊鲜于庭诲墓出土物，当是盛唐时期的墓葬。[①]墓葬所出陶制乐俑仅一件。

三彩骆驼载乐俑（图 2-86），

高 58 厘米，长 41 厘米。驼高 48.5 厘米，乐俑高 11.5 厘米。驼驼身呈乳白色，颈部中间及下部、前腿下部及上部、后退下部及臀部、尾部施橘黄色，驼峰周饰一绿色花边织物，上覆长方形绿边菱形图饰长毯，菱形图主要涂以乳白色、绿色及橘红色，驼头昂然向上，作嘶鸣状。



图 2-86　三彩骆驼载乐

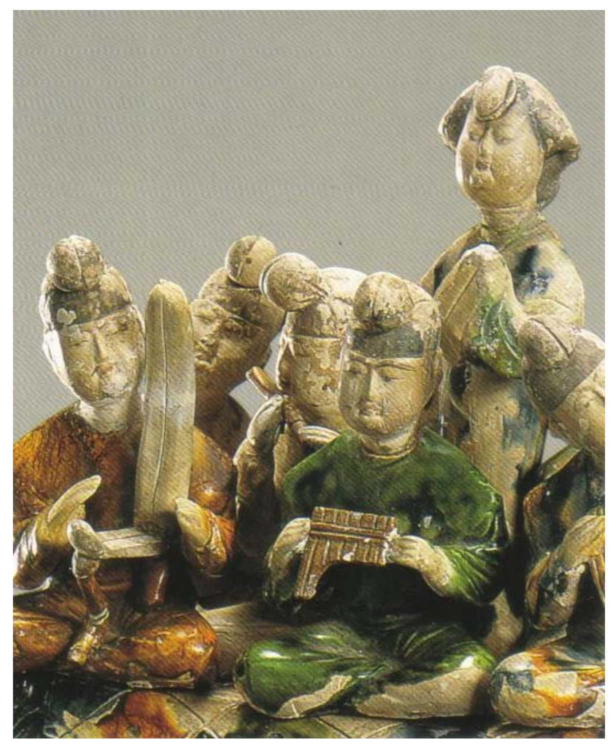


图 2-87　驼上乐俑

（图 2-86、图 2-87 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·陶俑卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 150 页）

驼背构成平台，上坐有七人，皆为男性乐俑，均头戴圆头幞头，身穿团领长袍，盘腿坐在毯上弹琴奏乐，七人长袍颜色有所区别，持拿乐器亦各不相同。前面正中位置乐俑身穿绿色与橘黄色相间长袍，双手捧笙，作吹奏状。乐伎嘴部、笙吹管部和芦管顶部惜有残损。驼身左侧有乐伎三人，前第一人身穿黄色长袍，双手执筚篥作吹奏状。第二人身穿浅褐色长袍，双手平举于身体右侧，持横笛吹奏。第三人身穿淡土色长袍横抱五弦，左手执琴，右手持木拨弹奏。在驼身右侧有乐伎三人，前第一人身穿蓝绿色与橘黄色相间长袍，左手上，右手下，执拍板击奏，乐伎所持拍板由六块板组成，属小拍板。第二人身穿绿色长袍，双手执排箫于胸前，若有所思，似乎在等待。第三人身穿赫黄色

①陕西省文物管理委员会：《西安西郊中堡村唐墓清理简报》，载《考古》1960 年 3 期。

长袍，置竖箜篌于怀，双手弹奏。箜篌下面部分似有两个脚柱。

在乐俑中间有一站立女伎，面如满月，凤眼小嘴，头梳堕马髻，身穿圆领襦，外套黄色、蓝绿色相间阔袖开领长裙，右手下垂，左手举于胸前，欲作歌唱姿态（图 2-87）。

（十一）李宪墓彩绘腰鼓

根据《唐李宪墓发掘报告》①，李宪墓出土两件陶制腰鼓，上施白釉，釉上附彩，其器型、纹饰有盛唐时期明显特征。

标本 K1:1，通长 39.7 厘米，两端口径 17 厘米，腰径 7.2 厘米（图 2-88）。

标本 K1:2，通长 35.5 厘米，两端口径 14.5～15 厘米，腰径 5.8 厘米（图 2-89）。

彩绘陶腰鼓 2 件。出自 K1 龛西部偏北处，为泥质红陶制成，腰鼓胎厚 0.5 厘米，中空，合模分制粘接而成。两端鼓身呈喇叭状，腹微鼓，口略敛，圆唇边，鼓身近口沿处有弦纹环绕一周，鼓腹至束腰部亦设弦纹，由大至小又有五纹。腰鼓两端头部原有皮革蒙面，出土已朽，仅存用于蒙鼓皮的铁箍圈和铁环钩等小部件。鼓身通施白釉，上绘橘红色彩，再以绿色勾墨边小团花横向连环，由大至小，较腰处花形渐小，每组 4 朵，有缤纷之感。鼓腹部团花最为硕大，有小花 4 朵分绕周围。鼓身花饰大小有异，但形状完全相同。

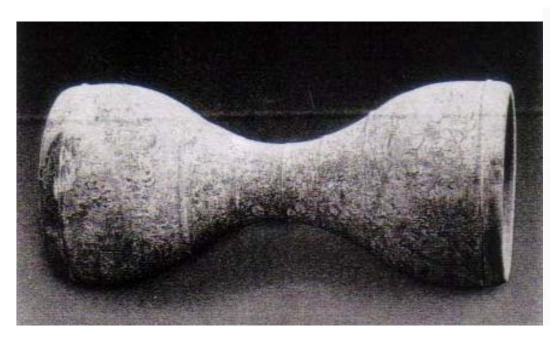


图 2-88　陶腰鼓

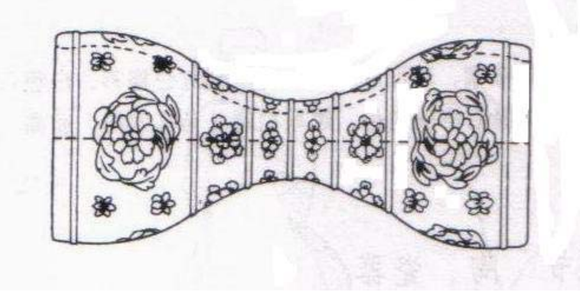


图 2-89　陶腰鼓

（图 2-88、图 2-89 采自陕西省考古研究所《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版，彩板八、图一二三）

（十二）中堡村出土陶阮咸（图 2-90）

1980 年在西安西郊中堡村出土一件陶制阮咸，通高 11.8 厘米，腹部音箱宽 6 厘米，在琴颈部至山口间刻有四根弦纹，四轸圆形弦轸构造，在琴弦下端并有明显的凸起山口造型，音响面板上施以四朵梅花纹饰，造型甚为美观，在西安地区出土文物资料中此种乐器制品并不多见。此物现存西安市文物库房。

①陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社 2005 年版。

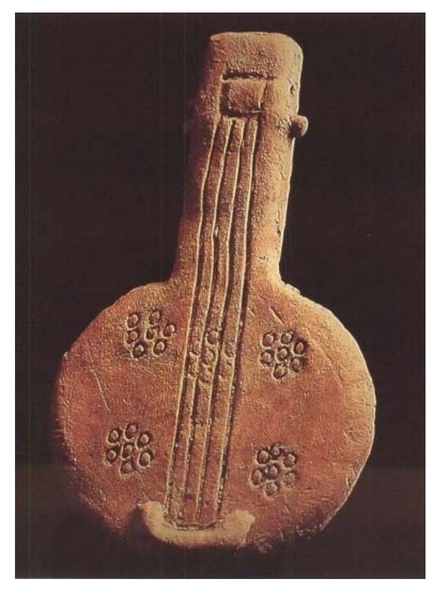


图 2-90　中堡村陶阮咸

（图 2-90 采自段清波主编《中国古陶器·唐》，武汉：湖北美术出版社 2001 年版，第 305 页）

（十三）大明宫出土陶腰鼓

腰鼓长 56 厘米，两端口径 21.5 厘米，1982 年出土于西安北郊大明宫遗址（图 2-91）。腰鼓以黑褐色釉为底釉，再以黑褐色釉上点绘块斑状白色彩涂抹装饰，鼓身两端呈喇叭状，腹微鼓，圆唇边，鼓身两边近口沿处有凸起弦纹环绕一周，鼓腹至束腰部亦社弦纹，由大至小，共有七纹。腰鼓现存于西安文物库房。



图 2-91　大明宫陶腰鼓

（图 2-91 采自刘东升编《中国古乐器》，武汉：湖北美术出版社 2003 年版。图 138）

（十四）三彩胡旋舞纹凤首壶[①]

凤首壶高 27 厘米，腹径 11 厘米，壶体陶制，通体施绿、白、蓝、褐色等釉，凤嘴张开衔一宝珠，细长颈饰作把手，以连接壶腹。壶腹扁而圆鼓，在圆腹两面饰以图像，为一胡人舞伎，舞伎头梳高髻，项佩璎珞，臂着釧饰，穿窄衣胡服，手持帛带，右脚站立，左腿提膝翘足立於舞毯之上，帛带飞扬，有明显动感，似乎暗合“胡旋舞，舞者立毯上，旋转如风” 之描述，在舞伎周围饰有卷草纹样。壶体圆腹下收口再设高足，下为平底，未施釉，尽现陶土本色，壶口开于凤首之上，实用性强，且造型优美（图 2-92）。

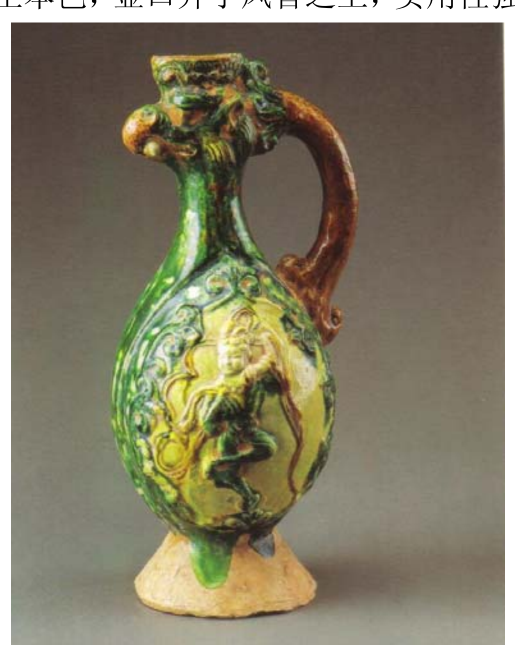


图 2-92　胡旋舞纹凤首壶

（图 2-92 采自吕建中主编：《文物精华》，西安：陕西人民出版社 2007 年版，第 71 页）

下面，将近些年来考古出土的陶俑上乐舞图像情况列表如下。

西安地区出土唐代陶俑文物资料上的乐舞图像表

序号	墓主	墓志纪年	出土地	乐舞俑	鼓吹俑	乐器种类	乐俑形制及内容	备注
1	李寿（司空、淮安郡王）	贞观五年（631）	陕西三原				简报言及出土有男骑马鼓吹俑、女舞俑等，但叙述简略，数量、形制不详。	陕西省博物馆、文管会:《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974 年 9 期，第 76 页。
2	段元哲（太子左卫副	贞观十三年（639 年）	西安东郊		5		风帽骑马乐俑 4 件，右手趋于腹前，左手上举肩部，唯乐器不	中国科学院考古研究所：《西安郊区隋唐墓》之 532 号墓，北

①吕建中主编《文物精华》，西安：陕西西人民出版社 2007 年版，第 71 页。

	率）						存，笼冠骑马乐俑 1 件，形态与风帽俑同。	京：科学出版社 1966 年版，第 42～43 页。
3	王君愕（左武卫大将军）	贞观十九年（645 年）	陕西礼泉			鼓	陕西博物馆资料提及出土有男骑马鼓吹俑，有鼓俑，其他乐俑数量、形制不详。	陕西博物馆资料及《陕西礼泉唐张士贵墓》发掘报告。
4	司马睿（太子故左内率）	贞观廿三 (649)	西安东郊		19	鼓、排箫、	击鼓俑 4 件，俑双手执槌做敲击状，鼓已佚；弹乐俑 6 件，乐器已失；吹奏俑 5 件，仅存排箫，其他不见。	贠安志、王学理：《唐司马睿墓清理简报》，《考古与文物》1985 年 1 期，第 44～49 页。
5	牛进达（左骁卫大将军）	永徽二年（651 年）	陕西礼泉	3		腰鼓	陶制彩绘女乐俑三件，乐俑头梳双螺髻，盘腿而坐，膝上置鼓，双手击奏。	咸阳市文物事业管理局:《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社 2008 年版，第 627 页。
6	张士贵（辅国大将军、荆州都督、虢国公）	显庆二年（657 年）	陕西礼泉	2	22	排箫、鼓、胡笳、笛	骑马男乐俑 22 件。3 件吹箫俑，2 件吹笛俑，2 件俑右手心有空，无乐器，2 件胡茄俑，11 件鼓俑，2 件彩釉陶俑持竖吹管乐俑，舞马 2 件。	陕西文管会、昭陵文管所:《陕西礼泉唐张士贵墓》，载《考古》1978 年 3 期，第 168～178 页。
7	郑仁泰（右武卫大将军、同安郡公）	麟德元年（664 年）	陕西礼泉	16	38	排箫、筚篥	乐舞俑分为三种类型：一型：舞俑 2 件，跪坐乐俑 14 件，二型：骑马笼冠男乐俑 31 件，三型：骑马风帽男乐俑 7 件。	陕西省博物馆、礼泉县文教局:《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期 33～41 页。
8	苏君墓（考其为苏定方，左骁卫大将军、邢国公）	乾封二年（667 年）	西安咸阳		24	排箫	有骑马鼓吹俑共 24 件，较为完整者仅 11 件，余伤残不堪。乐俑手中乐器散失腐朽过甚，能看得清楚者，仅为排箫俑。	《陕西咸阳唐苏君墓发掘简报》，载《考古》1963 年 9 期 493-498 页。宿白：《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，《考古学报》1982 年 2 期第 141 页。
9	李爽（司刑太常伯）	总章元年（668）				鼓、排箫	出土报告言及有乐舞俑的出土，但乐俑的数量及类型皆不明，仅说明有鼓、排箫俑。	《西安羊头镇李爽墓的发掘》，《文物》1959 年 3 期 43～53 页
10	张臣合	总章元年（668 年）	陕西长武	3	13	筚篥、排箫、横篪、	有女舞俑 2 件，黑人舞俑 1 件，黑色、红	刘双智：《陕西长武郭村唐墓》，载《文物》

						螺贝、口哨	色风帽俑 13 件，持拿不同乐器演奏。	2004 年 2 期，第 40～52 页。
11	房陵大长公主（高祖第四女）	咸亨四年（673）	陕西富平				随葬器物中有男女乐俑，详细情况不明。	安峥地:《唐房陵大长公主墓清理简报》，载《文博》1990 年 1 期 2～6 页。
12	李凤（虢王、高祖之十五子）	上元二年（675 年）	陕西富平		85	排箫、铜钹、筚篥、口啸、箜篌、箫	出土陶俑分为：戴帷帽骑马男乐俑 36 件，带笼冠骑马男乐俑 32 件，着幞头骑马男乐俑 17 件。乐器多以竹木所制，残失较甚。	富平县文化馆、陕西省博物馆:《唐李凤墓发掘简报》，载《考古》1977 年 5 期。
13	安元寿（冠军将军、上柱国凉公）	光宅元年（684 年）	陕西礼泉		8	鼓，排箫	1 件俑身体左侧于胯部置一鼓，其他 7 件形态各异，大多俑手中乐器佚失，唯有鼓与排箫。	《唐安元寿夫妇墓发掘简报》，载《文物》1988 年 12 期，第 37～49 页。
14	元师奖（鄜州刺史、上柱国）	垂拱二年（686 年）	陕西岐山		9	排箫	3 件乐俑头戴风帽，双手举于胸前，手中乐器遗失，1 件手持排箫，5 件左手执拿乐器作吹奏状。	《岐山郑家村唐元师奖墓清理简报》，《考古与文物》1994 年 3 期，第 48～55 页。
15	独孤思贞（朝议大夫、乾陵令、上护军）	神功二年(698)	西安东郊	2	23	鼓	舞俑 2 件，男俑，为胡人貌。骑马乐俑 23 件，男俑，根据乐俑所持乐器和姿态，分为击鼓俑、拍击俑、吹奏俑和音声俑。	中国科学院考古研究所:《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社 1980 年，第 29～43 页。
16	李重润（中宗长子、追赠懿德太子）	神龙二年（706）	陕西乾县		63	排箫、箫、笛	乐俑位于东、西第三两龛中，前有贴金铠甲男骑俑为前导，后有三彩骑马陶俑为后护，中为奏乐骑马男俑，头戴黑色笼冠，着红色长袍或绿色长袍，手持横笛、排箫、箫，作吹奏状。	《唐懿德太子墓发掘简报》，《文物》1972 年 7 期 26～31 页；王仁波:《懿德太子墓所表现的唐代皇室埋葬制度》，载《中国考古学会第一次年会论文集》，北京：文物出版社 1979 年。
17	李仙蕙（永泰公主、中宗第七	神龙二年（706）	陕西乾县		27	笛、箫等	骑马鼓吹俑，乐俑手中所持乐器伤残严重，仅存横笛、箫类乐器。	陕西省文物管理委员会:《唐永泰公主墓发掘简报》，载《文物》1964 年 1 期，第 7～

	女）							33 页。
18	李贤（章怀太子）	神龙二年（706）	陕西乾县				《报告》载该墓发现随葬品 600 多件，大多为陶器，有伎乐俑，详情及图片不可见。	陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组：《唐章怀太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期，第 13～25 页。
19	韦泂（韦后胞弟、追封卫卿、淮阳王）	神龙二年（706）	西安南郊		69	排箫、笛	《报告》载男骑马俑有 69 件，中有吹排箫、笛子的，有作各种姿式的，乐俑详细情况不清楚。	杭德州、阎磊：《长安县南里王村唐韦泂墓发掘记》，载《文物》1959 年 8 期，第 8～18 页。
20	郭恒（龙州刺史）	景龙二年（708）	西安西郊		4		乐俑伤残较甚，服饰相同、姿态有异，手部多已残断，乐器不存，残部可看双臂前举，作吹奏状。	中国科学院考古研究所：《西安郊区隋唐墓》之 203 号墓，北京：科学出版社 1966 年版，第 43 页。
21	李仁（太宗之子吴王恪长子、成王）	景云元年（710 年）	西安东郊		3		乐俑伤残较甚，残高 22—23 厘米，马身长 27 厘米，乐俑手中乐器已不存。	中国科学院考古研究所：《西安郊区隋唐墓》之 305 号墓，北京：科学出版社 1966 年版，第 43 页。
22	薛氏墓（太平公主第二女，授万泉县主）	景云元年（710）	西安咸阳	2			出土乐俑为陶制，伤残不堪，一件残高 11.5 厘米，一件不明，所持乐器不见。	陕西省文物管理委员会编：《陕西省出土唐俑选集》，北京：文物出版社 1958 年版，第 47 页。
23	节愍太子	景云元年（710 年）	陕西富平				出土有乐俑残品，残损过甚，所持乐器无法分辨，仅从残损部分看出有吹奏，击打遗痕。	陕西省考古研究所、富平县文物管理委员会：《唐节愍太子墓发局报告》，北京：科学出版社，2004 年版。
24	李贞	开元六年（718 年）	陕西礼泉	1		鼓	骑马击鼓俑。俑头戴笼冠，双手执槌，鼓悬于左侧腹腿间，鼓身涂红色釉，其形状较为圆阔。	周伟洲：《丝绸之路大辞典》，西安：陕西人民出版社 2006 年版，第 547 页。

25	鲜于庭诲（右领军卫将军、上柱国北平县开国公）	开元十一年（723年）	西安西郊	1	11	琵琶、鼓、拍板	骆驼载乐俑1件，有乐俑五人，三件胡人俑，两件汉人俑，乐俑手中乐器仅存琵琶。骑马鼓吹俑11件，有鼓架，乐器皆已遗失。	中国社会科学院考古研究所:《唐长安城郊隋唐墓》，北京：文物出版社1980年版，第56～65页。
26	中堡村唐墓		西安西郊	1		排箫、拍板、笙、筚篥、五弦、箜篌、横笛、	骆驼背上载有乐俑共8人，其中乐俑七人，为男俑，歌者一人，为女俑。	陕西省文物管理委员会:《西安西郊中堡村唐墓清理简报》，载《考古》1960年3期。
27	金乡县主（高祖之孙、滕王第三女）	开元十二年（724年）	西安东郊	8	18	琵琶、箜篌、铜钹、鼓、筚篥、	乐舞陶俑分为三类：一、骑马伎乐女俑5件，二、舞蹈俑3件，鼓吹俑18件。	王自力、孙福喜:《唐金乡县主墓》，北京;文物出版社2002年版。
28	武承嗣及妻高氏合葬墓	开元二十四年（736年）	西安南郊	4		横笛、筚篥、笙、铜钹	出土乐舞陶俑4件，笙、铜钹、横笛伎为胡人形象，筚篥伎为男装女伎，乐伎手中乐器尽失，唯铜钹伎左手残留小饼状物，其他持乐情况仅靠推测。	陕西省考古研究所、西安市文物保护考古所《唐武承嗣夫妻墓发掘简报》，载《考古与文物》2005年2期。
29	李承乾（衡山愍王、荆州大都督）	开元二十六年（738年）			10	排箫、鼓	风帽俑4件，持鼓击奏。笼冠俑6件，有4件双手前伸，持乐不明，2件双手前举，呈吹洞箫状，乐器多佚，仅有鼓痕。	昭陵博物馆:《唐李承乾墓发掘简报》，载《文物》1989年3期17～21页。
30	郯国大长公主墓	贞元三年（787年）	陕西咸阳	5			五件乐俑，皆为男俑，手中所持乐器尽失。	中国考古学研究论集编委会:《中国考古学研究论集》，西安：三秦出版社1987年版，第446页。
31	中堡村出土陶阮咸	约为盛唐	西安西郊	1		阮	阮咸为陶制，圆形音响构造，有四轸、张四弦、在琴弦下端有山口造型，面板上施以梅花纹饰。	段清波主编《中国古陶器·唐》，武汉：湖北美术出版社2001年版，第305页。

32	李宪（睿宗长子、玄宗长兄、追谥让皇帝）	天宝元年（742 年）	陕西蒲城	2		腰鼓	鼓身两端呈喇叭状，鼓腹至束腰部共有七纹，鼓通身饰以白釉，釉上绘橘红色彩，以绿色勾墨边小团花，由大至小，每组 4 朵，有缤纷之感。	陕西省考古研究所编著:《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社，2005 年。
33	大明宫陶腰鼓	约为盛唐	西安北郊	1		鼓	腰鼓以黑褐色釉为底釉，上以点绘块斑状白色装饰，鼓身两端呈喇叭状，腹微鼓，圆唇边，鼓身有凸起弦纹环绕一周，鼓腹至束腰部共有七纹。	刘东升编《中国古乐器》，武汉：湖北美术出版社 2003 年版，图 138。
34		约为盛唐	西安东郊韩森寨	1		黑花瓷腰鼓	1984 年出土，鼓身为瓷质，有青灰色花斑，高 67 厘米，有七道弦纹，没有鼓皮。	周伟洲:《丝绸之路大辞典》，西安：陕西人民出版社 2006 年版，第 550 页。
35		约为盛唐	西安	1		三彩胡旋舞纹凤首壶	凤嘴衔一宝珠，细长颈连接壶腹。壶腹圆鼓，两面饰以胡人舞伎，在舞伎周围饰有卷草纹样。高足平底，壶口开于凤首之上，实用性强，造型优美	吕建中:《西安大唐西市博物馆：文物精华》，西安：陕西西人民出版社 2009 年版，第 71 页。

三、佛教文物中的乐舞图像

佛教如一朵异域莲花，自西徂东流入中土，魏晋南北朝时期的适应与过渡，终在隋唐时期进入灿然绽放的全盛阶段。与此同时，佛教文化中别具一格的乐舞也自此而入，并在唐代京都长安掀起无限波澜。唐代佛教的兴盛首先是赢得了唐王朝的统治者，上有所好，下必甚焉，佛教迅速成为中国民众风从景行的信仰，促使颂扬佛国极乐世界的乐舞也成为唐人生活当中的惯常画面，“长安城里，坊内佛堂三百余所，”[①]大小寺院遍布唐王朝的都城长安，乐舞供奉自不可少。由此，佛教寺院等遗址当中的各种文物中也留下了大量关于乐舞的图像资料，乐舞壁画、碑刻、画像砖、经幢、雕刻、金银杂器錾刻等，表现较为丰富。留存至今的佛教文物中乐舞图像有 20 余幅，其中具有代表性的佛教乐舞图像有慈恩寺内大雁塔北门楣乐舞图、石刻奏乐图佛座乐舞图、长安兴福寺半截

①陶希圣主编《食货》第四卷，上海：上海书店影印民国二十五年版，第 20 页。

碑舞人图以及西安佛教乐舞石座上的乐舞图像等，从中可看到乐舞艺术与佛教文化相互之关系。

（一）大雁塔乐舞图像

（1）大雁塔底层北面门楣线刻图（图 2-93）



图 2-93　大雁塔北门楣（此为修补后图像）

（图 2-93 采自白文明编著《中国古建筑装饰艺术图集》，北京：中国建筑工业出版社，2007 年，第 143 页）

图像分为上下两部分，呈半圆形。上层为佛说法图，以佛陀为中心，众弟子、菩萨、护法诸天等环绕左右。下层分为八个方龛，方龛内以阴线分别线刻舞伎或乐伎人物，乐伎人物持不同乐器坐于莲花纹样的圆毯上，舞伎立于莲花纹样的圆毯上，在人物头部左右两侧或四周饰海石榴花枝，人物身后又饰有飞扬帛带。8 个乐舞伎方龛下部饰以连珠纹样。每一个乐舞伎图像相对独立又自成一体。从左至右第一个方龛刻有铜钹伎，乐伎双手持铜钹，脸向右侧，屈膝盘坐，平举铜钹左右击奏；第二个为吹笙伎，乐伎头戴宝冠，腕臂着钏，双手捧笙，嘴含吹管秉气吹奏；第三地为箜篌伎，乐伎屈膝坐于毯上，执箜篌于怀中，双手弹奏，所执箜篌为大型角形箜篌；第四个为舞伎，头戴宝冠，项着璎珞，左手置于腹前，右手举于头部右侧，双手执帛带；第五个亦为舞伎，头戴宝冠，左手高举于头部右侧，持帛带挥舞，右手持帛带后伸于身后，双手舞动帛带，有凌空飞舞之感；第六个不甚清楚，似为腰鼓伎；第七个为横笛伎，乐伎屈膝坐于圆毯上，脸微向左侧，双手平举身体右侧，持横笛吹奏，臂上帛带随乐飘动；第八个为筚篥伎，屈膝趺坐，左手在上，右手在下，持筚篥作吹奏状。

（2）大唐三藏圣教之序碑底乐舞图[①]（图 2-94）

贞观二十二年（648 年），太宗文皇帝为名僧玄奘翻译从西域取回的佛经《瑜伽师地论》所写的序文，永徽四年（653 年）十月，由中书令褚遂良书，以此刻石，以鋕永存。碑高九尺四寸余，宽四尺二寸多，文三十行，碑文字体健达逸雅，为褚遂良书法之代表。关于此碑的一些疑问，尚待进一步考证，确也不影响其突出的艺术史学价值。石碑立于大雁塔南门左边龛内。碑体上方书“大唐三藏圣教之序”，在碑额下刻有一铺七尊造像，有一佛二弟子二菩萨二天王，下刻大唐三藏圣教之序碑文，在碑文两侧刻卷云图案，碑底以阳刻一组乐舞伎人图像。乐舞伎共有 3 人，头戴宝冠，颈佩璎珞，上身裸露，披飞扬帛带，下着羊肠大裙，跣足，带臂釧腕饰，处于莲花座上持乐起舞，左侧第 1 人微向左侧，双手举于体侧，持横笛吹奏。第 2 人左腿后立，右腿前曲，扬右手，垂左手蹁跹起舞。第 3 人正面趺坐，右腿微微抬起，双手于胸前持拍板击奏。


图 2-94　圣教之序碑底乐舞图


图 2-95　圣教序记碑底乐舞图

（图 2-94、图 2-95 采自足立喜六著，王双怀等译：《长安史迹研究》，西安：三秦出版社 2003 年，图 84、85）

（3）大唐三藏圣教序记碑底乐舞图（图 2-95）

永徽四年（653 年）十二月高宗御撰的三藏圣教序记碑，褚遂良书，此碑高低、造型与大唐三藏圣教之序碑相同，立于大雁塔南门右边龛内。碑额下亦刻有有一佛二弟子二菩萨二天王七尊造像，碑体上方书“大唐三藏圣教之序记”，下刻碑文，在碑文两侧饰以华美的卷云图案，碑底以阳刻一组乐舞伎人图像，乐舞伎共有 3 人，头顶宝冠，佩带璎珞，上身赤裸，披帛扬带，下穿羊肠大裙，赤足，臂腕饰釧，立于莲花座上持乐起舞，碑中从左至右第 1 人怀抱琵琶，作弹奏状，第 2 人右腿站立，左腿前曲，扬左手，垂右手，与另一舞伎相对而舞，第 3 人腹前置一腰鼓，双手似在拍打击奏。此图像为 1 舞伎、2 乐伎，处于碑座与碑文之间，动感的乐舞姿态和飞扬飘动的乐舞伎人构成一个欢乐、祥和的画面，以歌颂佛界天国的美好，这样的艺术形式亦传达了一个信息，乐舞

①大唐三藏圣教之序碑底飞天乐舞图、大唐三藏圣教序记碑底飞天乐舞图及信息，源自日本学者足立喜六：《长安史迹研究》一书，西安：三秦出版社 2003 年版，第 215 页。

在唐代社会中的作用以及对宗教信仰的影响。

（二）石刻奏乐图佛座①（图 2-96）

1977 年西安文物管理处清理西安新城内的“小碑林”遗址时发现一具唐代青石质佛座，上部已佚，佛座呈正方形，高 50 厘米，每面宽 80 厘米，四周线刻图像有四组，每组分刻三个画面，乐舞图像见于左侧、右侧和后面三组，乐伎头戴宝冠，有头光（仅排箫伎无头光，应为漏刻），袒上身，有帛带穿臂绕身，下着羊肠大裙，交脚趺坐，乐伎之间以荷叶或莲蓬、荷花相隔。每面线刻图像上、左、右三面均饰以连枝卷草纹。

佛座正面刻一博山炉，有火焰绕其左右，呈火珠形，两位供奉僧，身披袈裟分侍左右；佛座左侧面从左至右第一人持铜钹击奏；第二人手执槌击鼓；第三人胸前置鼓，左手无槌，右手持鼓槌，坐而击奏，鼓为中间细的腰鼓，形体较大，一手拍打，一手击奏，当为毛员鼓。佛座右边从左至右第一人怀抱四弦曲项琵琶，左手按弦，右手持拨，坐于毯上弹奏；第二人怀抱直项五弦，左手按弦，右手持拨弹奏，五弦琴上有两个半月形对称音孔清晰可见；第三人左腿竖起，怀抱竖箜篌，依左肋，双手弹奏。佛座后面从左至右第一人双手捧笙，作吹奏状；第二人双手持排箫，平举嘴前吹奏；第三人双手平举身体左侧，持横笛吹奏。石刻奏乐图佛座现存西安文物库房。



图 2-96　石刻奏乐图佛座

（图 2-96 采自：方建军主编：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 134 页）

（三）长安兴福寺半截碑

此碑又名《唐集王右军吴文残碑》，碑残高 80 厘米，宽 103 厘米，计 35 行，刻於唐开元九年（721 年），僧大雅集王羲之行书刻制而成，原立於唐长安城兴福寺（今西安

①姜克任、刘炎：《西安发现唐代礼佛奏乐图石刻佛座》，载《文物》1984 年 10 期。

市西关中段），明代郭宗昌《金石史》载："此石万历间王文学尧惠游于西安府隍中见之，丞语郡守，移置頖宫"，此碑万历十六年前后发现于西安南城壕中，并随即移置碑林的[①]。现藏碑林博物馆碑林第二室中（图 2-97）。

由于残断缺失，碑体雕刻不现全貌，仅存一截，左右两侧分别饰有凤鸟、舞人、狮等花形连纹，中间刻碑文，上部有傲然欲飞的凤鸟立于莲叶之上，莲叶纹中有两个舞者头戴贴发冠，紧身襦，束裙，衣袖窄长，一举左臂，上翘右腿；一举右臂，上翘左腿。舞者立於舞毯上蹁跹起舞，两舞人下边刻有双手持横笛作吹奏状的人侧身坐于一雄壮的狮子背上，两狮相对立於一片变形的莲花云上（图 2-98）。

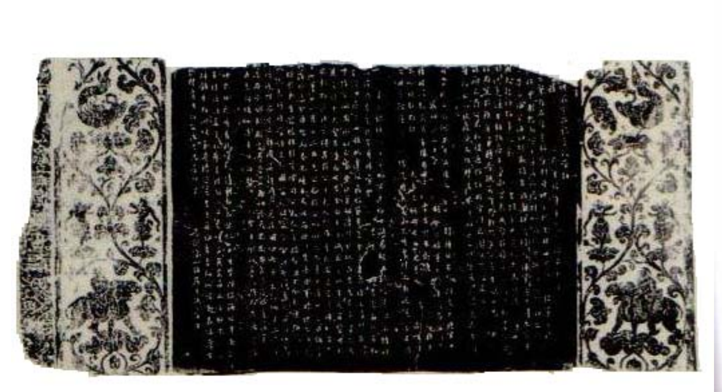


图 2-97 西安碑林《半截碑》残碑



图 2-98 两侧的舞伎图

（图 2-97 采自路远：《西安碑林史》，西安：西安出版社 1998 年版，第 80 页）
（图 2-98 采自罗丰：《胡汉之间——"丝绸之路"与西北历史考古》，北京：文物出版社 2004 年，第 297 页）

（四）西安佛教乐舞石座[②]（图 2-99）

此石座由西北历史博物馆移交陕西省博物馆珍藏之物，现存该馆石刻艺术室内，没有明确纪年，周伟洲先生将石座定为"盛唐初期"[③]的作品。乐舞佛座通高 28 厘米，长 91 厘米，宽 49 厘米，座呈长方形，座上石像已佚。佛座前、左右三面浮雕有小龛，龛内各雕有一乐舞伎，正面四个，左右两侧各两个，共八个乐舞画面。正面有四龛，正中两龛为舞伎，头戴宝冠，袒上身，下着贴身羊肠大裙，跣足，披帛挽带，一伎垂左手，一伎垂右手，相对而舞，舞态婀娜。正面左龛为乐伎，头戴宝珠，身披长帛，怀抱琵琶，趺坐弹奏，琵琶弦柱均已残失，琴体丰满厚实，当属于"充上锐下"的曲项琵琶，乐伎右手持拨，作弹奏状。左龛亦为乐伎，其服饰发型与琵琶伎相同，惜手中器物已佚，不

①路远：《西安碑林史》，西安：西安出版社 1998 年版，第 213 页。
②李域铮：《乐舞佛座》，载《乐器》1985 年 5 期。
③周伟洲：《西北民族史研究》，郑州：中州古籍出版社 1994 年版，第 266 页。

能准确指出所持何种乐器，仅从脸部形态和两手举于胸前的姿态推测，似在击奏拍板。左侧面浮雕两小龛，龛内有两乐伎，乐伎服饰、发型、坐姿与正面乐伎相同，一伎左手置上，右手置下，持筚篥吹奏；一伎双手捧排箫，平举嘴边，作吹奏状。右侧面浮雕两小龛，龛内乐伎有残损，从残留形态看，一伎双手平举左侧嘴边，无疑是在演奏横笛；一伎双臂下置，手部不见，有参差芦管痕迹，此当为笙。

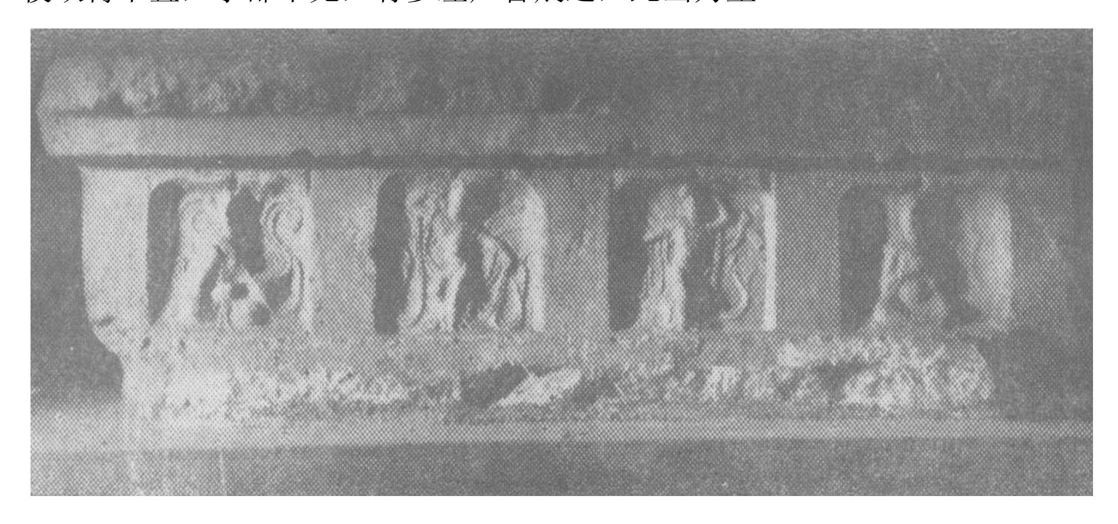


图 2-99　乐舞佛座

（图 2-99 采自李域铮：《乐舞佛座》，载《乐器》1985 年 5 期）

（五）西安灞桥镇乐舞砖雕[①]（图 2-100）

1986 年西安东郊灞桥镇一座唐墓中发现一块浮雕有乐舞图像的长形砖，中间有一圆形香薰，下有覆着的莲花宝座，两边各有舞者，头戴冠，着长袖衫，长裙，一扬左臂，一扬右臂，相对而舞。左边舞者旁有三人，趺坐奏乐，依次为尺八、琵琶、鼓。右边舞者旁有二人，一人吹横笛，一人胸前置鼓，举手拍击。此乐伎头梳高髻，身穿交领窄袖襦，下着长裙，趺坐于方形毯上，击鼓奏乐。



图 2-100　西安灞桥乐舞砖雕

（图 2-100 采自方建军主编：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 134 页）

①方建军：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 134 页。

（六）白石观音伎乐座（图 2-101）

白玉观音像于 1952 年在西安东郊唐兴庆宫景龙池遗址出土，观音像石座上有伎乐浮雕，像体通高 73 厘米。像座置上下两层圆座，上层为莲花纹饰，下层圆形体刻有六个壸门，每个壸门内浮雕一乐舞伎人。正中壸门内浮雕一乐伎，伎人头戴宝冠，裸露上体，下着裙，双手置排箫平举嘴边，趺坐奏乐，帛带翻卷，有飞扬之态。向左依次为横笛伎、腰鼓伎、铜钹伎、筚篥伎、拍板伎，伎人服饰、姿容、动态与排箫伎相同，周伟洲先生根据其乐伎风格和特点推测，“白玉观音像的年代大约在盛唐至中唐之间”[①]。



图 2-101　白玉观音伎乐座

（图 2-101 采自李域铮编著《陕西古代石刻艺术》，西安：三秦出版社，1995 年，第 85 页）

（七）庆山寺乐舞图像

精室壁画有五处，甬道两壁绘金刚力士，上半部毁损，仅存下半部分。主室北壁绘药师佛和弥陀佛图，东壁、西壁绘乐人、舞伎。其乐舞壁画共有 2 幅。

（1）　东壁乐舞图（图 2-102）

东壁壁画中间部分以红柱相隔，左边乐舞伎图，右边是赏乐图。乐伎共有十人，舞伎一人，乐伎分三排参差结跏趺坐，众乐伎束发挽髻，髻戴组缨，颈佩宝珠璎珞，腕饰钏环，后有圆形头光。前排左起第一人击奏羯鼓，以下依次为鸡娄鼓伎、竖笛伎，后两乐伎持乐不甚明了，第二排第一人演奏铜钵，后为答腊鼓伎、排箫伎，第四人所持乐器不明。第三排一人，持乐不明。乐舞图右边，有一舞伎，头戴小冠，梳四髻，身披帛带，

①周伟洲：《西北民族史研究》，郑州：中州古籍出版社 1994 年版，第 266 页。

双手高举宽广长袖，翩翩而舞，在乐舞伎上方有散花飘落而至。右边有五位结跏趺坐听赏乐舞的中外僧人，面对众乐伎的左侧第一位僧人双手合十作莲花合掌印，第二位身穿袈裟、面部残损，第三位深目高鼻、络腮胡须，第四位面向第五位僧人，作谈说状。

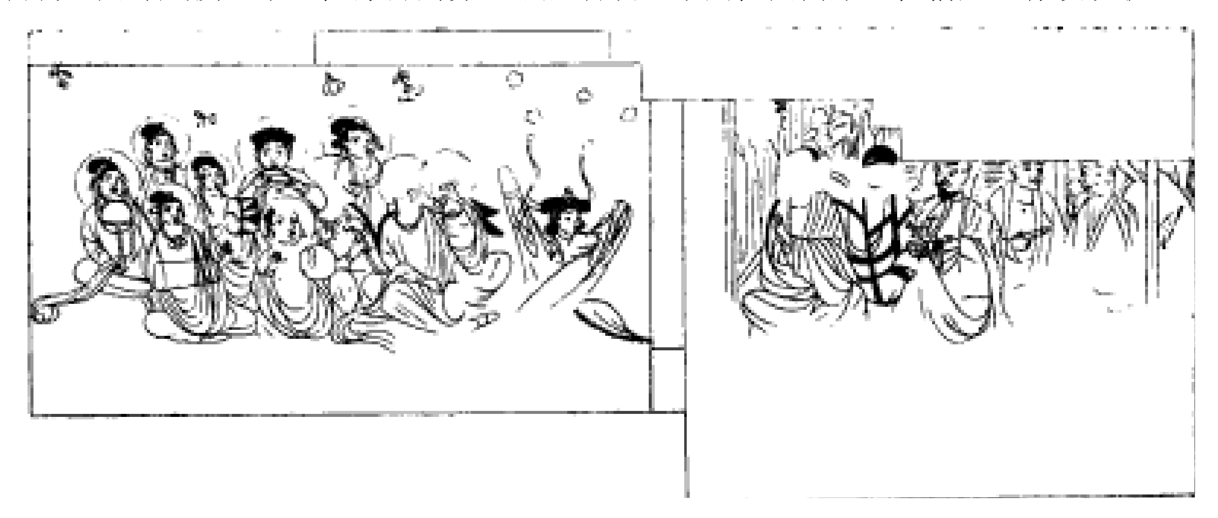


图 2-102　东壁乐舞图

（图 2-102 采自临潼县博物馆：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，《文博》1985 年 5 期，第 32 页。图 28）



图 2-103 西壁乐舞图

（图 2-103 采自临潼县博物馆：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，《文博》1985 年 5 期，第 33 页。图 29）

（2）　西壁乐舞图（图 2-103）赵康民：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，载。

西壁构图与东壁乐舞图相同的部分是都以红柱相隔，使整体画面分为两个部分，一部分乐舞伎表演，一部分僧人观赏。左边是赏乐图，五位中外僧人结跏趺坐专心赏听。右边是乐舞图，乐伎共有九人，舞伎一人。舞伎头梳高髻，赤裸上臂，上披帛带，下束宽大长裙，折腰向后，飞动的帛带随势飘舞，似在表演有动感的健舞一类。众乐伎束发挽髻，发髻、颈部、腕臂饰有珠花、璎珞、钏环等，宽衣帛带，有飘动之势。靠近舞伎

第一人为横笛伎，后依次为弹奏[1]五弦、吹笙、拍板者，第二排五弦伎后是吹排箫者、竖笛者，后两人持乐情况不明。

庆山寺精室石门门楣存有乐舞线刻图，线刻有怀抱排箫、琵琶的迦陵鸟人。在放置释迦如来舍利宝帐的须弥莲花座上有乐舞图 2 幅，一莲花座线雕有六组舞伎相对起舞，一莲花座线雕有 4 位舞伎翩翩起舞。

（3）门楣乐舞线刻图（图 2-104）。两迦陵，人首凤身，面部丰满俊秀，头戴宝冠，璎珞环钏，造型美观，宝缯飘舞。有连枝牡丹置于伽陵足前，两鸟隔花相望，长翅舒展，长尾拖后，亭亭玉立于海石榴丛中。左边迦陵赤臂平举持排箫[2]演奏，排箫芦管约为十三管。右边迦陵抚弄四弦曲颈琵琶，左手持琴，右手持拨弹奏。下有牡丹连枝纹饰，又有凤鸟戏于期间。

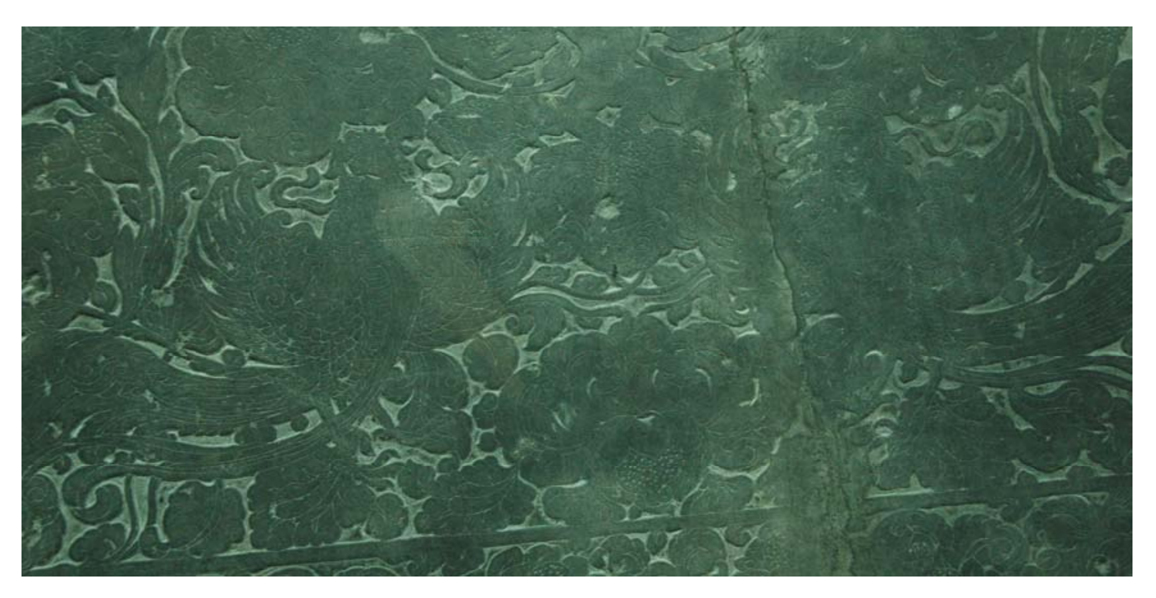


图 2-104　门楣乐舞图（贾嫚摄）

（4）须弥莲花座乐舞图一（图 2-105）。乐舞图位于释迦如来舍利宝帐下有工字形须弥莲花座之下，须弥莲花座分为上下两层。下层由两块石板拼成，分为四台，每台线刻内容不同。自下而上，第一台前面线雕有六组舞伎和梅花相间，每组舞伎于梅花相隔的壶门中，轻踏舞步，扬手挥洒，身披飘带，婆娑起舞，舞伎形态和飞扬帛带繁缛丰满，有盛唐时期典型造型风格，舞伎之长飘帛带，有汉魏以来中国汉族传统的舞姿特点，两两相对，蹁跹起舞，舞伎间梅花花卉图案肥厚饱满。二台雕团云，三台雕连弧线牡丹，四台雕连续 S 纹。

①清理报告称之“琵琶”，当为“五弦”。琵琶琴身肥厚而短矮，曲颈，张四弦。五弦琴身体瘦而修长，直颈，张五弦。琵琶和五弦形体颇为相像，两者极易相互混称。

②发掘报告称其排管，排管史书典籍未曾明确记载，据左边迦陵鸟所持乐器考察，其形状似多管排列，双手平持，置于嘴边吹奏，当为排箫无疑。



图 2-105　须弥莲花座乐舞图一

（图 2-105 采自临潼县博物馆：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，《文博》1985 年 5 期，第 20 页。图十一）

（5）须弥莲花座乐舞图二（图 2-106）。工字形须弥座上层与莲座相连，分为三台，自下而上，第一台是工字的束腰部分，四周均雕有舞伎四组置于壶门中，每一个壶门内雕刻一舞伎，其舞姿各异，广袖长裙，身披帛带，翩翩起舞。舞伎脸部丰满，帛带、舞袖长卷繁缛、复杂肥厚，壶门间饰有蔓草纹，造型具有盛唐时期明显的风格特征；第二台较第一台稍长，较第三台较短，雕卷云纹；第三台雕连续牡丹花纹。

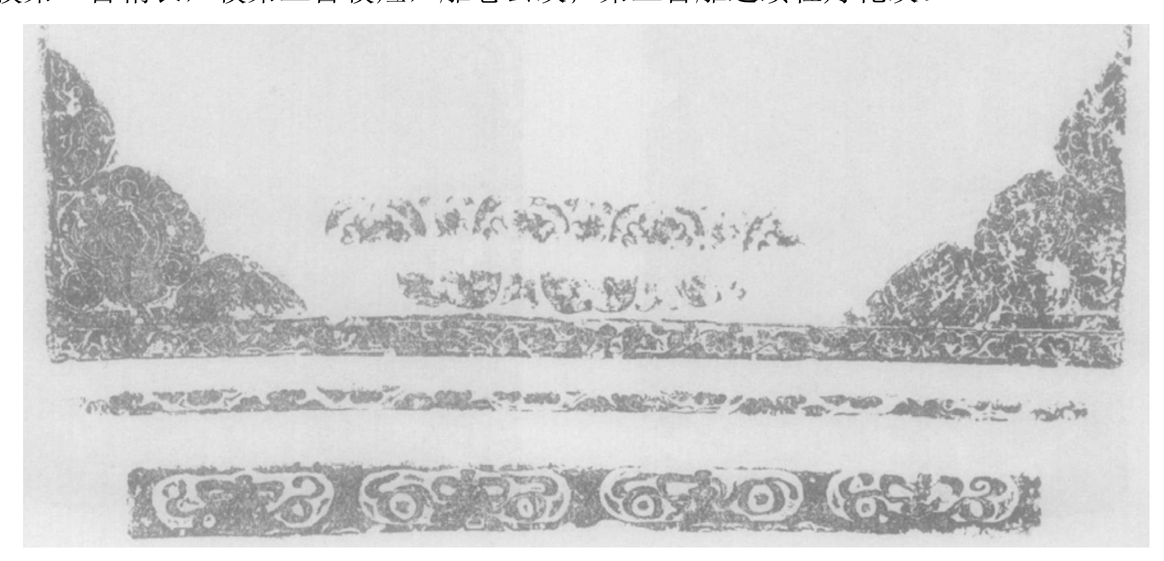


图 2-106 须弥莲花座乐舞图二

（图 2-106 采自临潼县博物馆：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，《文博》1985 年 5 期，第 20 页。图十二）

（八）法门寺唐代地宫出土文物中乐舞图像①

法门寺出土物品中，有鎏金人物画银香宝子、鎏金伎乐纹银香宝子（两件）上有乐

①陕西神考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告》，北京：文物出版社 2007 年版。

舞图像。

（1） 鎏金人物画银香宝子（图 2-107）

鎏金人物画银香宝子通高 24.7、口径 13.2、腹深 11.4、圈足径 12.6 厘米。重 883.5 克。钣金成形，带盖，盖面高隆，圆敛深凹分成四瓣，每瓣模冲、錾刻出一只狮子，衬饰以缠枝蔓草，凹棱两侧饰以二方连续的 S 纹样，凹棱连接处饰以宝珠形盖钮，盖沿下折，盖沿下壁及外沿饰以鱼子纹，錾以连续卷草纹。盖下器身为四个壶门形规，其内被分别錾刻四个不同图像。第一面仙人对饮。两人相对，跪坐于蒲团之上，一人捧箫吹奏，一人双手捧钵，似在倾听。第二面金蛇吐珠。一蛇口含宝珠，一人举手作接珠状。第三面伯牙抚琴。一人戴冠，坐于圆毯之上阔袖抚琴，左手抚弦，右手拨弹，一侧有双鹤，一个振翅而立，一个振翅欲飞，（图 2-108）。第四面一人持笙跪坐于圆形蒲团上，其前一凤鸟振翅作舞（图 2-109）。四壶门外填饰以缠枝蔓草，腹下部以连珠纹为界栏，其下又饰以两层莲瓣，八瓣为一层，上下错列，器底呈喇叭口，底沿下折，錾刻以鸿雁、鸳鸯、鹦鹉、凤凰等，其底衬以卷草及鱼子纹。鎏金人物画银香宝子现存法门寺博物馆内。







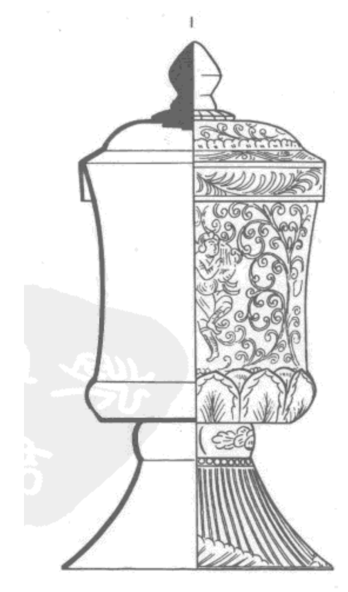
图 2-107 鎏金人物画银香宝子　　右上图 2-108 抚琴　右下图 2-109 吹笙

（图 2-107、图 2-108、2-109 贾嫚摄影）

（2） 鎏金伎乐纹银香宝子[①]（图 2-110）

①陕西省考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告・上》，文物出版社 2007 年版，第 180 页。

鎏金伎乐纹银香宝子通高 11.7、口径 5.6、杯高 5.8、圈足径 6.3 厘米。重 158.5 克。钣金成型，带盖，直口，平底，深腹。盖面高隆，中间饰宝珠形钮，下饰一周莲花纹样，钮座周围錾刻两只鸳鸯及一只飞鸟，周饰蔓草。器物腹部内壁呈内弧，口沿饰蔓草，底部饰莲瓣，腹壁錾刻吹奏、舞蹈的伎乐，四周衬以飞卷蔓草。乐伎头戴宝冠，身着胡服，肩披帛带，脚蹬胡靴，弄乐起舞。根据线描图，第一人手持筚篥，左脚着地，右脚抬起，作奏乐起舞状。第二人怀抱箜篌，依左肋，右脚站立，左脚抬起后翘，起舞奏乐。乐伎所持箜篌为小箜篌，张弦数根。第三人双手上举，左脚高台翘起，右脚站立，作旋转舞蹈状（图 2-111）。



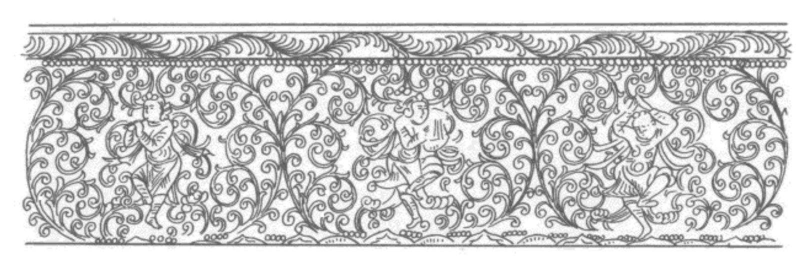


图 2-110　鎏金伎乐纹银香宝子　　　　图 2-111　鎏金伎乐纹银香宝子平面图

（图 2-110、图 2-111 采自陕西神考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告·上》，北京：文物出版社 2007 年版，第 185 页）

（九）临潼博物馆藏新兴经幢

在临潼博物馆前院过廊间藏有一尊在临潼新兴乡出土的佛顶尊胜陀罗尼经幢，唐大和三年（829 年）立，经幢为石质雕刻，八面柱形，幢顶不存，有幢身和幢座两个部分。经幢残体通高 198 厘米，幢身 174 厘米，刻经文、建经幢记及捐建人名等，大部分文字清晰可辩。基座为方形，高 24 厘米，其四周边长为 60 厘米，为须弥莲花座，共三层，三层须弥座上有壶门，每个壶门刻一乐伎，共有 8 乐伎于壶门中，手持乐器，弹打奏乐。

基座上以阴线雕刻，每一边分作 2 个壶门形规，器身其内被分别线刻 2 个不同图像，四面共 8 个乐伎图像。壶门中乐伎，头戴宝冠，身披帔帛，长帛临风飞舞，结跏趺坐于圆毯上。东面刻有横笛伎、拍板伎（图 2-112、图 2-113），南面刻有洞箫伎、笙伎（图

2-114、图 2-115），西面刻有琵琶伎、腰鼓伎（图 2-116、图 2-117），北面刻有铜钹伎、排箫伎（图 2-118、图 2-119）。此八位乐伎头戴宝冠、帛衣披带，盘腿坐一圆形毯上奏乐，从这八位乐伎所持乐器看，中国传统乐器较多，乐器形状较为粗笨。从雕刻方面观察，伎人形态慵懒不振，眉目不清，此为大和初期（827～829 年）所制，安史乱后余祸愈演愈烈，唐王朝外忧内患，社会的变革发展也通过乐舞图像如实再现，可明显看出乐舞艺术已渐入颓势之中。



图 2-112　横笛伎（贾嫚摄影）

图 2-113　拍板伎（贾嫚摄影）



图 2-114　洞箫伎（贾嫚摄影）



图 2-115　笙伎（贾嫚摄影）



图 2-116　琵琶伎（贾嫚摄影）



图 2-117　腰鼓伎（贾嫚摄影）





图 2-118　铜钹伎（贾嫚摄影）　　　　图 2-119　排箫伎（贾嫚摄影）

根据以上所述，本文将西安地区出土唐代佛教像碑石刻文物资料上的乐舞图像列表如下：

西安地区出土唐代佛教像碑石刻文物资料上的乐舞图像表

序号	文物种类	年代	地点	乐器种类	文物内容	备注
1	大雁塔北门楣线刻图	永徽三年（652 年）至长安年间（704 年）	西安大雁塔	铜钹、笙、箜篌、腰鼓、横笛、筚篥	上层为佛说法图，下层为八个小龛，龛内以阴线刻舞伎或乐伎人物，乐器坐于毯上奏乐，舞伎立于毯上婆娑起舞。	文明：《中国古建筑装饰艺术图集》，北京：中国建筑工业出版社 2007 年版，第 143 页。
2	大唐三藏圣教之序碑底飞天乐舞图	永徽四年（653 年）	西安大雁塔	横笛、拍板	碑底以阳刻一组乐舞伎人图像，碑底刻乐舞伎 3 人，第一人持横笛，第二人为舞伎，第三人持拍板。	足立喜六著，王双怀等译：《长安史迹研究》，西安：三秦出版社 2003 年版，第 215 页。
3	大唐三藏圣教之序碑底飞天乐舞图	永徽四年（653 年）	西安大雁塔	琵琶、腰鼓	碑底以阳刻一组乐舞伎人图像，乐舞伎共有 3 人，从左至右第 1 人为琵琶伎，第 2 人为舞伎，第 3 人置鼓于腹前，双手拍打击奏。	足立喜六著，王双怀等译：《长安史迹研究》，西安：三秦出版社 2003 年版，第 215 页。
4	石刻奏乐图佛座	约为初唐	西安市区	鼓、腰鼓、琵琶、五弦、箜篌、笙、排箫、	佛座呈正方形，四周线刻有四组图像，乐舞图像见于左侧、右侧和后面三组，每面	姜克任、刘炎：《西安发现唐代礼佛奏乐图石刻佛座》，载《文物》1984 年 10

				横笛	线刻图像上、左、右三面均饰以连枝卷草纹样。	期。
5	西安佛教乐舞石座	约为盛唐	陕西西安	琵琶、排箫、筚篥、拍板、笙、横笛	佛座前、左、右三面浮雕小龛，每龛置一乐舞伎人，正面四个，左右各两个，共八个画面。	李域铮：《乐舞佛座》，载《乐器》1985年5期。
6	长安兴福寺半截碑	开元九年	西安城内	横笛	碑体残断缺失，仅存一截，左右两侧莲叶中两个舞者一举左臂，一举右臂，於舞毯上蹁跹起舞，下有吹笛者侧身坐于一雄壮的狮子背上。	路远：《西安碑林史》，西安：西安出版社1998年版，第213页。
7	白石观音伎乐座	约为盛唐	西安东郊	排箫、横笛、腰鼓、铜钹、筚篥、拍板	观音像石座上有伎乐浮雕，下层圆形体刻有六个壸门，每个壸门内浮雕一乐舞伎人。	周伟洲：《西北民族史研究》，郑州：中州古籍出版社 1994年版。
8	西安灞桥镇乐舞砖雕	约为盛唐	西安东郊	尺八、琵琶、鼓、横笛、细腰鼓	乐舞图像为长形砖，中设一圆形香薰，下有莲花宝座，两边有舞者相对而舞，左边有三人，右旁有二人趺坐奏乐。	方建军：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社1999年版。
9	庆山寺门楣乐舞线刻图	开元二十九年（741年）	陕西临潼	排箫、琵琶	两迦陵，人首凤身，左边迦陵赤臂平举持排箫演奏，右边迦陵抚弄四弦曲颈琵琶。	赵康民：《临潼唐庆山寺舍利塔基精室清理记》，载《文博》5期。
10	法门寺鎏金人物画银香宝子（2件）	香宝子	陕西扶风	琴、笙、洞箫、钵	盖下器身分作四个壸门形规，其内被分别錾刻四个不同图像，分别刻弹琴、吹笙、奏洞箫、击钵图。	陕西神考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告》，北京：文物出版社2007年版。
11	鎏金伎乐纹银香宝子	香宝子	陕西扶风	箜篌、筚篥	带盖，直口，平底，深腹。器物腹部内壁呈内弧，腹壁錾刻吹	陕西神考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶

					奏筚篥、弹奏箜篌、舞蹈的伎乐，四周衬以飞卷蔓草。	风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告》，北京：文物出版社2007年版。
12	临潼新兴乡经幢	大和三年（829年）	陕西临潼	排箫、横笛、拍板、洞箫、笙、琴、琵琶、腰鼓	正方形须弥莲花座，中有壶门，每面线刻2乐伎，共有8乐伎手持乐器，弹打奏乐。	作者收集资料所得。
13	礼泉陈家村经幢	会昌二年（842年）	陕西礼泉	横笛、腰鼓、琴	四面有龛，龛内浮雕横笛、腰鼓、琴伎乐图像，每图像外侧各雕一武士。	樊延平：《咸阳市文物志》，西安：三秦出版社2008年版，第214页。

四、金银玉杂器等中的乐舞图像

人类历史上，金、银等贵金属的价值和魅力是被各个文明普遍尊崇的，在社会上层和皇家生活当中更是财富与地位的表征，而在中国则还有着博大精深的青铜文化和玉文化，其意涵已不为世俗生活所囿，甚至在人与超自然的对话中充当着重要的角色。

财富充足、国力强盛的大唐帝国已经具有了国际性影响力，通过陆路、海路与外界广泛交往，鉴于贵金属所具有的独特魅力，唐代金、银制作工艺和传统的玉器制作也有了新的发展。新中国国成立后，在唐代金、银、玉器大规模发现的遗址中，有陕西西安南郊何家村窖藏、陕西扶风法门寺地宫宝藏、江苏丹徒县丁柳桥窖藏三大发现，这3个遗址中有2个遗址位于西安地区，在这2个遗址中有金银器7件，玉器2件上有伎乐纹饰，另外在陕西历史博物馆、西安大唐西市博物馆也有不时散出的有伎乐纹饰金、银、玉器等，反映了唐代不同时期金、银、玉器的铸造水平，也反映了乐舞流行的风格特点，更加强了对唐代金、银、玉器的整体认识。

（一）伎乐纹八棱金杯（图2-120）

伎乐纹八棱金杯，出土于西安南郊何家村窖藏，金杯器体厚重，约380克，杯高6.4厘米、径7.2厘米，侈口，尖唇，器体上部外张，呈喇叭形，下部里收内敛，有横向折棱，中间有束腰，形体呈八棱形，杯体一侧由连珠组成环形把，上部带指垫，指垫附接两个相背的胡人头像。金杯有八个棱面，每个棱面各雕饰一手执乐器的乐伎，乐伎均为深目高鼻、头戴尖顶帽或瓦楞帽，身穿窄袖胡服的胡伎形象。这八个乐伎均呈立奏状，第一人右手举角，扬头，左手置于体侧，倾力吹奏；第二人手持琵琶，左手持琴，右手弹奏，琴有四弦，乐伎横抱于怀，侧脸弹奏；第三人双手捧贝，置于嘴边，扭身侧奏；



图 2-120　　伎乐纹金杯



图 2-121　伎乐纹金杯平面图

（图 2-120、图 2-121 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·金银器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 54 页、第 55 页）

第四人双手平持，捧排箫于胸前，若有所思；第五人、第七人均为箜篌伎，乐伎左手持角形箜篌，右手弹拨，所弹奏箜篌为小箜篌一类；第六人怀抱答腊鼓，双手揩打。“答腊鼓，制广羯鼓（圆形）而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。”[①]这种鼓即今新疆的手鼓，至今仍在流传；第八人手持拍板，揽于胸前，执板击节。拍板是胡人击打乐节

①刘昫：《旧唐书》卷二九，中华书局 1975 年版，第 1079 页。

之器，大者九板，小者六板，长阔如手，乐伎所持拍板为小拍板。八个乐伎棱面外有高起的界栏，界栏上装饰连珠纹，在杯体的足部一周亦用连珠纹装饰。连珠纹出现于北朝，在隋及唐初较为流行，8 世纪中叶（安史之乱）以后已很少出现了，八棱形的杯体造型为明显的西方造型风格[①]。金杯那种颗粒雕塑状的连珠纹、杯下部的指鋬以及浮雕的胡人乐伎形象，以及乐伎所持有的箜篌、贝、琵琶等为典型的外来乐器，显示出浓厚的异域风格（图 2-121）。据此，有学者推测此杯年代约在 7 世纪后半叶，来自于西方的粟特地区[②]。此器物可能是外国输入的原器物，也可能是外国工匠在中国制造的。

（二）伎乐纹八棱银杯

银杯较为厚重，约 285 克，高：6.7 厘米，口径：6.9－7.4 厘米 足径：4.4 厘米，侈口，环形把上装饰有二深目高鼻、长髯垂落的胡人头像，头像上置指鋬，杯体形制与伎乐纹八棱金杯基本相同（图 2-122），除了保留明显的八棱形制与杯体杯足的连珠纹样和胡人造型特点，人物造型已稍有变化，其背景纹饰也趋于中国式样。八个棱面中胡人均呈立奏状，为四乐伎、四侍者形象（图 2-123）。自上而下左边第一人左手上提，右手下托，持铜钹上下击奏；第二人左手上举持一物置于脸部下侧，所执之物不可明辨，右手下垂，神情甚为悠然；第三人双手捧箫于胸前吹奏，图像所示排箫的管数之多和长短的参差较为清晰。唐时小排箫约一尺，大排箫长约一尺四寸以上，史书亦有箫长三尺之载。银杯排箫乐伎所持排箫管多体长，为大排箫一类；第四人，右肩及右手似有一物；第五人横抱琵琶，左手持琴，右手弹拨。琵琶为源自西域(广义之概念，包括中亚地区)的曲项琵琶，张四弦，用木拨弹之，图像显示琵琶伎木拨甚为清晰，如虎爪，乐伎握持木拨，上下拨弹；第六人为持叵罗者，此人双手捧持叵罗，置于胸前；第七人双手捧胡壶，置于前腹，神色恭敬，似为侍者；第八人所持之管短而粗，竖吹，为筚篥。筚篥，出于胡中，其声甚悲。唐段安节亦在《乐府杂录》云：“筚篥，本龟兹国乐也。”[③]可知此乐器出自西域胡人之中，图像中有此乐器也自然不过。八棱银杯在保留西方风格的同时，杯内的因素亦有若干变化，其主要表现为乐伎所捧持乐器种类的变化，以及杯体装饰纹样中忍冬、折枝、缠草、飞鸟纹样的出现，还有乐伎衣袖逐渐宽大等，均表现出向中国化演变的过程。此杯可能是外国工匠在中国制造的；也可能是外国输入的制造工艺，经中国工匠制造而成。时代应略晚，“在 7 世纪后半叶或 8 世纪初。”[④]

①东京国立博物馆：《シルケロードの遗宝》，日本经济新闻社，1985 年版。
②齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社 1999 年版，第 348 页。
③崔令钦：《教坊记》载：依《御览》五百八十四补，本龟兹国乐也，亦曰“悲栗”，有类于笳。
④齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社 1999 年版，第 47 页。



图 2-122　伎乐纹银杯图



图 2-123 伎乐纹银杯平面图

（图 2-122、图 2-123 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·金银器卷》，西安：三秦出版社 2006 年，第 56 页）

（三）鎏金舞马衔杯纹皮囊式银壶

此件银壶器形基本仿效皮囊的形状，上置鎏金的提梁，不能活动。在提梁一侧有直

立的壶口，覆盖壶口的壶盖上饰以覆莲纹饰，从壶盖顶部引出细链连接提梁后部，提梁在器顶且偏于一侧，具有草原游牧民族器物造型的特点。银壶重：549 克，通高：14.8 厘米，口径：2.3 厘米，腹长径：11.1 厘米。此壶最为特殊的是在壶体两面各锻打出舞马图像（图 2-124、图 125），马前肢挺立，后肢曲坐，滚圆健美的身体呈蹲坐状态，口衔一只酒杯，长尾摇摆，甚为健美。马鬃覆颈，颈上佩戴彩帛，彩帛在上部悬结后置以流苏飘动。双面锤凸的骏马鎏金光亮，华美无比，具有极强立体感，鎏金舞马图像真实再现了盛唐时期骏马亦作为乐舞中一个特殊的组成部分。



图 2-124 鎏金舞马银壶 A 图



图 2-125　鎏金舞马银壶 B 图

（图 2-124、图 2-125 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·金银器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 66 页）

中国舞马早于《艺文类聚》卷九十三引曹植《献文帝马表》载："得大宛紫骍马一疋，形法应图，善持头尾，教令习拜，今辄已能，又能行与鼓节相应。"[①]此时已有明确的舞马记载，在《竹书·穆天子传》也曾有马舞来由的片言碎语，只是到唐玄宗时为最盛。舞马表演时，披金戴银，"每千秋节，舞於勤政楼下"，[②]曲终时，口衔酒杯，跪拜在地，向皇帝祝福。时人张说《舞马千秋万岁乐府诗》所云："腕足齐行拜两膝，繁骄不进踏千蹄。髤髵奋鬣时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻。更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥。"[③]"及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀马，次奏散乐而毕矣。"[④]舞马作为盛唐时期大型乐舞的典型节目，两唐书、《唐会要》《明皇杂录》以及唐诗中对此均有记载，文

①（唐）欧阳询等编《艺文类聚》卷九十三，上海古籍出版社 1982 年版，第页。
②欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二，中华书局 1975 年版，第 477 页。
③彭定求等编《全唐诗》卷二十八，北京：中华书局 1960 年版，第 416 页。
④刘昫：《旧唐书》卷二九，中华书局 1975 年版，第 1081 页。

字记载舞马时骏马之舞姿与西安何家村出土窖藏鎏金舞马衔杯纹皮囊式银壶舞马之图像极其相符，马舞的“衔杯赴节”为唐代金银器的制造提供了极好的乐舞素材，而金色的马体置于银白色壶体上的精湛工艺又使唐代马舞的瞬间表演穿越时空，留至今日，即反映了唐代乐舞活动的盛况，也彰显了唐代金银器制造的精湛。再者，这样一个相对受外来地区乐舞影响较小的舞马形象，却与中亚一带游牧民族中草原文化的皮囊壶式样完美融合为一体，彰显出中西方不同文化交流之印迹[①]。因此，有学者推测此银壶为“内地工匠根据西亚皮囊壶形状打造出的艺术佳作，年代应是 8 世纪前半叶”[②]。现藏陕西历史博物馆。

（四）伎乐纹白玉带銙

白玉带銙的玉带板共计 16 事。由 10 件半椭圆形玉带板、4 件方形玉带板及 1 件圭形玉带板、1 件铊尾组成，重约 335 克（图 2-126）。半椭圆玉带板：长 4 厘米，宽 3 厘米，厚 0.5 厘米，方形玉带板：长 4.8 厘米，宽 3.8 厘米，厚 0.5 厘米。每块玉质洁白细腻，上有润光，并用浅浮雕与阴线刻相结合手法饰不同的披帛胡人纹，均为男性,头戴尖顶帽或瓦楞帽，以乐伎为主，又有饮宴者、狮子。玉銙出土时和另外一条无纹纯白玉质带胯放在一个素面银盒内。



图 2-126　伎乐纹白玉带銙图



图 2-127 伎乐纹样图

（图 2-126、图 2-127 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·玉杂器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 70 页，第 71 页）

玉銙的白玉板上均饰有不同的人物纹样（下文自上而下，自左而右顺序简简梳理图

①陕西省博物馆、文管会写作小组：《西安南郊何家村发现唐代窖藏文物》，载《文物》1972 年 1 期。
②周伟洲：《西北民族史研究》，郑州：中州古籍出版社 1994 年版，第 271 页。

像所示），仅一件半椭圆形玉带板上饰有狮纹（四排第三个），狮子后肢曲坐，尾巴上扬，前肢上挺，较有神采。左起第一件，胡人一男性乐伎席地而坐，一腿支起踏地，一腿屈膝伏地，双手持横笛平举右边，置于嘴边吹奏；第二人、第三人手持酒杯；二排第一人亦持杯饮酒；第二人手持叵罗作畅饮状；第三人盘腿而坐，持排箫吹奏，排箫芦管清晰可见，伎人双手持握排箫两侧，倾力吹奏。三排第一人盘腿而坐演奏排箫；第二人演奏尺八；第三人吹奏筚篥。圭形玉带板即第四排第一人右手置膝上、左手高举叵罗，跽坐于毯上；铊尾玉带板即第四排第二人左手按扶在垂吊的左腿膝上，右手举角，右腿盘坐于高台上。第五排 4 件方形玉带板上乐伎皆披帛、盘腿坐于方毯上，作击鼓状。第一人置羯鼓于身体右侧，左手抚腿，右手击奏；第二人左手举鼓，右手以桴击之，似为鸡娄鼓；第三人置腰鼓于怀中，右手上扬，左手下张，作拍打状；第四人怀抱答腊鼓，左手持鼓，右手扬起，双手揩打（图 2-127）。

唐代，玉带的象征意义是显而易见的，因其质地的特殊珍贵又使其成为“丝绸之路”上的传播者。“文武三品以上，服紫、金玉带。”[①]白玉带銙不仅是皇帝赏赐贵戚要臣的重要物品，也是持有者尊贵身份、地位的象征，唐京师长安使用的玉多来自西域。何家村出土的玉带銙中有一副在盛装的银盒上以墨书题记“骨咄玉一具”，所云应是指地处西域的骨咄国。伎乐纹玉带銙上的图像内容和风格以胡人形象为主，在显示其玉带自西域传入长安的同时，西域乐、舞亦以玉带板为载体随之流入。这种图案的玉带板为唐代玉带纹饰所特有，在西安地区出土文物中时有发现，只是时代不同，玉板上的纹饰均有变化。根据同类物品的题记和玉板上浓厚的异域风格特点，玉带应出自西域工匠之手，时代在 7 世纪后半叶。

（五）鎏金伎乐纹银盏托[②]（图 2-128）

银盏托直径 15.2 厘米，高 4.8 厘米，由上下两个部分组成，上部中间镂空，边沿折合压制，为六瓣圆形，相互拥簇，每瓣圆形中间低，四周高，上面光素平滑，下面饰乐舞伎形象。此 6 名乐舞伎人上穿翻领衫，身上披帛凌空飞舞，足蹬长筒尖头靴，脚踩圆形舞毯，持拿不同乐器作奏乐状。左上乐伎面向左侧，手持筚篥吹奏；右上乐伎面向右侧，左手持竖箜篌弹奏；左中乐伎正面而立，持排箫吹奏；右中乐伎正面而立，胸腹前置腰鼓，双手击奏；左下乐伎脸微向左侧，双手齐举身体右侧，持横笛吹奏；右下为一舞伎，双手执帛带，蹁跹起舞（图 2-129）。6 名乐伎处于花瓣圆形中央位置，每瓣相接处饰以半莲和相拥着的草叶纹，底纹錾刻菱形小格，中再饰以鱼子纹，下部是喇叭形高足，表面为鎏金荷叶纹饰。整个器体工艺精湛、画面生动，当出自中晚唐时期。鎏金伎

①刘昫：《旧唐书》卷四五，中华书局 1975 年版，第 1953 页。
②吕建中主编：《文物精华》，西安：陕西西人民出版社 2007 年版，第 101、102 页。

乐纹银盏托现藏于西安大唐西市博物馆。



图 2-128　鎏金伎乐纹银盏托

（图 2-128 采自吕建中主编：《文物精华》，西安：陕西人民出版社 2007 年版，第 102 页）

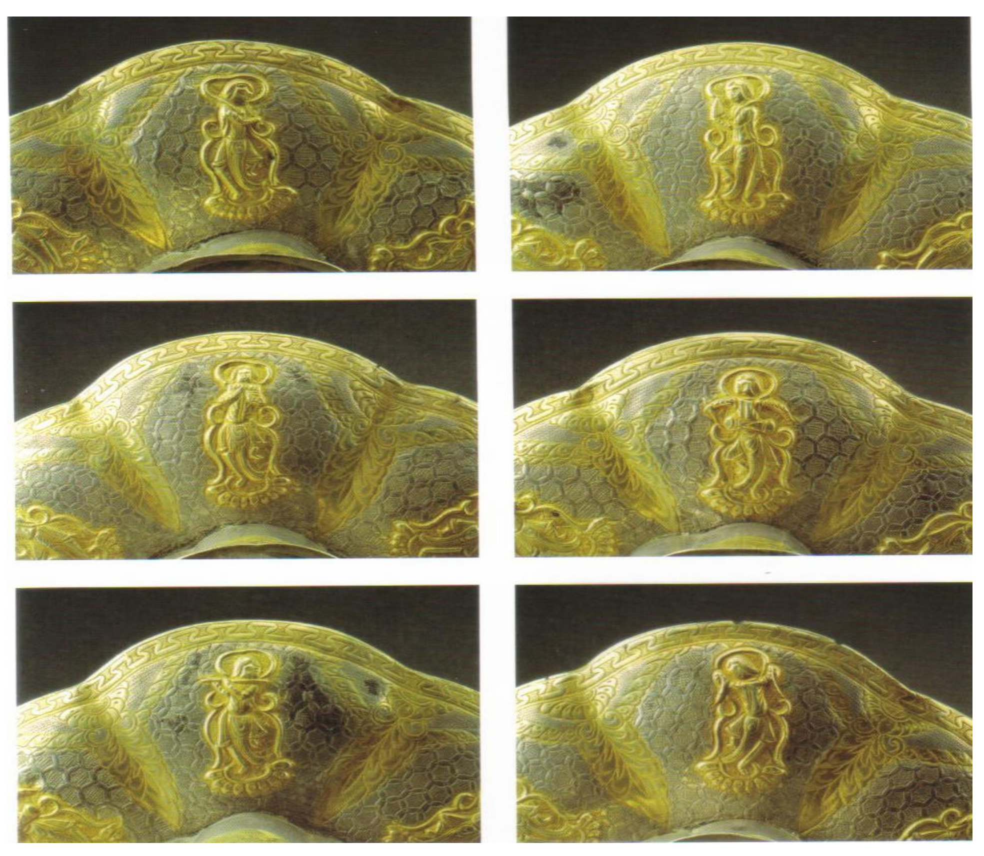


图 2-129　银盏托下面乐舞伎纹饰

（图 2-129 采自吕建中主编：《文物精华》，西安：陕西人民出版社 2007 年版，第 103 页）

（六）真子飞霜镜（图 2-130）

1984 年在西安市东郊韩森寨出土一面铜镜，直径 30 厘米，为八出葵花形制，素缘，镜中间有龟俯卧为钮，主纹分为上下左右四组，上方饰祥云绕山峦托日月而出纹样，下为水中浮荷前伸托龟，左有竹林前高士端坐弹琴，右置一鸾鸟振翅翘尾、闻乐起舞，主纹外区环绕一圈铭文，铭辞曰：“凤凰双镜南金装，阴阳名为配，日月恒相会，白玉芙蓉匣，翠羽琼瑶带。同心人，心相亲，照心照胆保千春。”[①]共计 40 字。

韩森寨出土铜镜是目前所知真子飞霜镜中同类题材中尺寸最大的一面，真子即为真孝子，飞霜应为古琴十二操之一“履霜操”之别称。左边坐者束发于头顶，身穿翻领长袍，宽袍阔袖，置琴于膝上，作弹奏状，弹琴者后置竹林，乐舞图像显示出明显的魏晋之风。隐合尹伯奇放逐于野之寓意，十二操中“履霜操”为尹伯奇所作，《琴操》载：“伯奇无罪，为后母谗而见逐，乃集芰荷以为衣，採楟花以为食。晨朝履霜，自伤见放，於是援琴鼓之而作此操。曲终，投河而死。”[②]

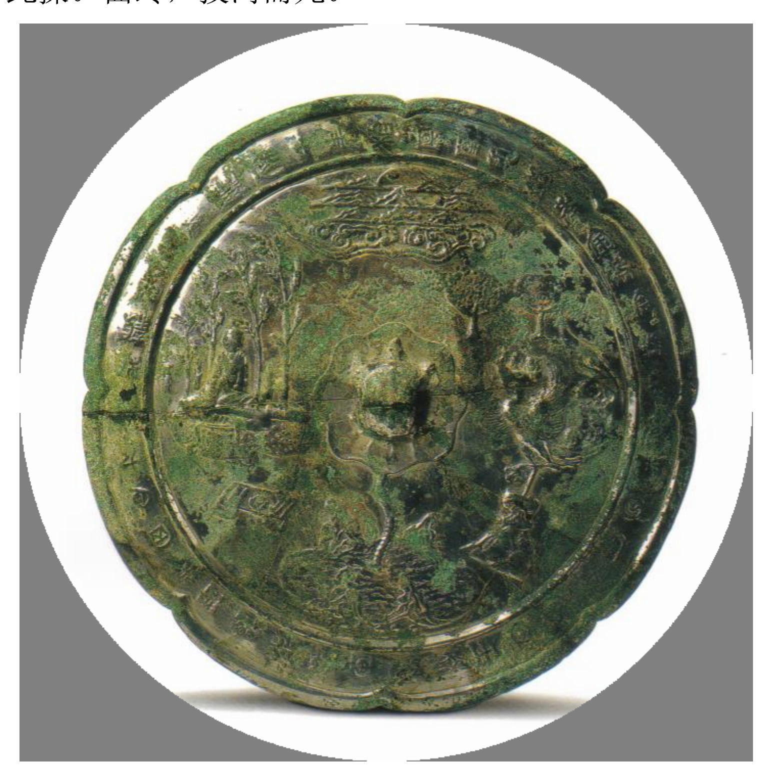


图 2-130　真子飞霜镜

（图 2-130 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·玉杂器卷》，西安：三秦出版社，2006 年，第 122 页）

（七）伯牙弹琴纹镜（图 2-131）

在西安大唐西市博物馆藏有一面铜镜，直径 16 厘米，为八出葵花形制，素缘，有

①冀东山主编：《神韵与辉煌·玉杂器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 129 页。
②郭茂倩编《乐府诗集》，北京：中华书局 1979 年版，第 833 页。

锈迹，其造型与西安市东郊韩森寨出土的铜镜非常相像。大唐西市博物馆藏伯牙弹琴纹镜中间有龟俯卧荷叶之上为钮，主纹分为上下左右四组，上方饰白鹤飞向祥云绕山峦托日月而出纹样，下方饰一汪池水托出一叶绿荷，左边饰一片竹林，林前有高士峨冠博带，于毯上坐而抚琴，在其前面，又置香案，沐手焚香奏乐，右边饰有凤鸟立于山石之上闻乐起舞。



图 2-131　伯牙弹琴镜

（图 2-131 采自吕建中主编：《文物精华》，西安：陕西西人民出版社 2007 年版，第 49 页）

（八）抚琴舞鹤纹菱形银盘[①]（图 2-132）

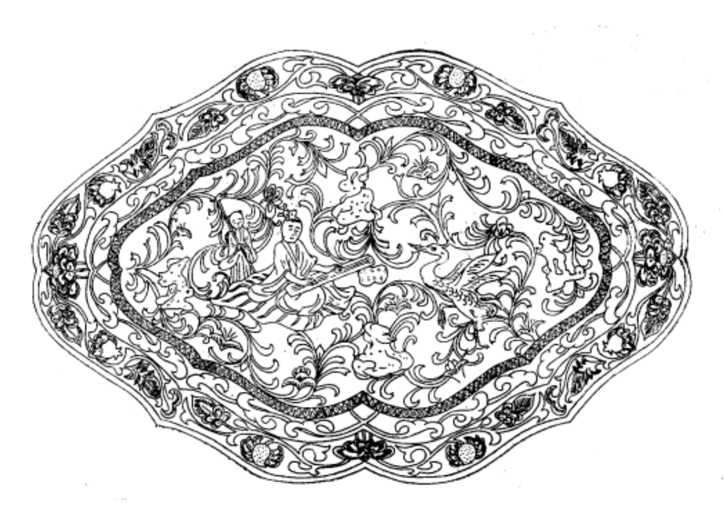


图 2-132　抚琴舞鹤纹银盘

（图 2-132 采自保全：《西安市文管会收藏的几件唐代金银器》，《考古与文物》1982 年 1 期，第 56 页）

①保全：《西安市文管会收藏的几件唐代金银器》，载《考古与文物》1982 年 1 期，第 54—59 页。

1968 年由西安市建局送交。盘为银质，长径 21 厘米，短径 15 厘米，为宽边海棠花形，圈足已脱落，银质，中间錾刻抚琴图。左侧有一身着交领长袍，博衣广袖的束发逸士坐毯上，置琴于双膝之上，双手抚弹，其后有一右肩执杖童子，作侧耳倾听状。在抚琴逸士对面，有一闻乐起舞的仙鹤，扬首拍翅，甚为娴雅，在其周围有卷草及如意云头填充其间。此银盘现存西安市文管会。

根据以上所述，本文将西安地区出土文物中金银玉器等文物资料上的乐舞图像列表如下：

西安地区出土唐代金银玉器等文物资料上的乐舞图像表

序号	名称	器物形制	出土地	乐器种类	器物形制及内容	备注
1	伎乐纹八棱金杯	杯	西安南郊何家村	角、琵琶、贝、排箫、箜篌、答腊鼓、拍板	金杯器体上部外张，下部收敛，有横向折棱，中有束腰，呈八棱形，杯体形把带指垫，指垫附接有胡人头像。八个棱面各雕饰深目高鼻、头戴尖顶帽或瓦楞帽，身穿胡服的胡伎，手执不同乐器演奏。	陕西省博物馆、陕西省文管会革委会写作小组:《西安南郊何家村发现唐代窖藏文物》，载《文物》1972 年 1 期。
2	伎乐纹八棱银杯	杯	西安南郊何家村	铜钹、排箫、琵琶、筚篥	银杯较为厚重，环形把上饰有二个胡人头像指鋬，杯体形制与金杯基本相同，杯足饰有连珠纹样和胡人造型，人物背景纹饰为忍冬、缠枝、蔓草，八棱面有四乐伎、四侍者形象。	陕西省博物馆、陕西省文管会革委会写作小组:《西安南郊何家村发现唐代窖藏文物》，载《文物》1972 年 1 期。
3	鎏金舞马衔杯纹皮囊式银壶	壶	西安南郊何家村	马舞	银壶器形仿效皮囊的形状，上置提梁，在提梁一侧有壶口，壶体两面锻打出舞马图像，马前肢挺立，后肢曲坐，身体呈蹲坐状态，口衔酒杯，颈上佩彩帛绶带。	陕西省博物馆、陕西省文管会革委会写作小组:《西安南郊何家村发现唐代窖藏文物》，载《文物》1972 年 1 期。
4	伎乐纹白玉带銙	玉带	西安南郊何家村		白玉带銙由 15 件玉带板及 1 件铊尾组成，玉质洁白细腻，温润，以浅浮雕与阴线刻相结合，雕饰头戴尖顶帽或瓦楞帽胡人形象，有乐伎、饮宴者、狮子。铊尾为胡人舞蹈纹饰。	陕西省博物馆、陕西省文管会革委会写作小组:《西安南郊何家村发现唐代窖藏文物》，载《文物》1972 年 1 期。
5	关庙伎乐纹玉带銙	玉带	西安三桥关庙镇	筚篥、横笛、羯鼓、拍板	西安关庙小学基建工地出土玉带銙 18 事，玉带上饰有伎乐纹，为胡人形象，深目高鼻、	方建军:《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 139～140

					长须卷发、窄袖胡服。乐伎趺坐，铊尾为胡人舞蹈纹饰。	页。
6	关庙铜锣	铜锣	西安三桥关庙镇	锣	铜锣为圆形，上带一耳，锣为铜质，锣面微鼓，有使用过痕迹，直径大 18.4 厘米。耳部阴刻“田”字，锈迹明显。	方建军：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 121 页。
7	丈八沟伎乐纹白玉带	玉带	西安丈八沟	排箫、羯鼓、贝、铜钹、拍板、答腊鼓、腰鼓	1987 年在丈八沟发现唐代窖藏文物，出土伎乐纹白玉带 14 事，其中方銙 12，圆形铊尾 1，银带扣 1，铊尾为胡人舞蹈纹饰。	成建正主编《陕西历史博物馆馆刊：第 12 辑》，西安：三秦出版社 2005 年版，第 159 页。
8	大唐西市乐舞纹白玉带銙	玉带	西安	琵琶、排箫、横笛、竖箜篌、羯鼓	大唐西市藏，玉带銙共 9 事，方銙 4，圆形銙 4，圆形铊尾 1，鎏金铜带扣 1，方形、圆形銙以浅浮雕与阴线刻趺坐乐伎，铊尾为胡人舞蹈纹饰。	吕建中：《西安大唐西市博物馆：文物精华》，西安：陕西人民出版社 2009 年版，第 115 页。
9	鎏金伎乐纹银盏托	盘	西安	筚篥、箜篌、腰鼓、横笛	银盏托由上下两部分组成，上部为六瓣圆形，相互拥簇，上面光素平滑，下面饰乐舞伎形象。下部是喇叭形高足。	吕建中：《西安大唐西市博物馆：文物精华》，西安：陕西西人民出版社 2009 年版，第 102 页。
10	真子飞霜镜	铜镜	西安韩森寨	琴	八出葵花形制，龟钮，镜钮上方为云绕山峦托日纹，下方水池伸出荷叶中伏卧龟一只，左有高士竹林前端坐弹琴，右置鸾凤振翅起舞。	冀东山主编：《神韵与辉煌·金银器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 122 页。
11	伯牙弹琴纹镜	铜镜	西安	琴	八出葵花形制，龟钮，上方有云绕山峦飞鹤图，下有一汪池水，左边高士峨冠博带坐而抚琴，右边有凤鸟闻乐起舞。	吕建中：《西安大唐西市博物馆：文物精华》，西安：陕西西人民出版社 2009 年版，第 49 页。
12	抚琴舞鹤纹菱形银盘	盘	西安	琴	银盘为宽边海棠花形，中间錾刻抚琴图，左侧有一束发逸士置琴于双膝之上，双手抚弹，其后有一执杖童子，在其对面，有一闻乐起舞的仙鹤。	保全：《西安市文管会收藏的几件唐代金银器》，载《考古与文物》1982 年 1 期，第 54～59 页。

五、小　结

在本章当中，系统整理和介绍了西安地区出土文物当中包含有乐舞因素的部分，以表现形式或载体之不同将之大略分为墓室乐舞壁画、乐俑和金银器等几类，此外由于宗

教文物当中也包含有乐舞图像的因素，因此有意将这部分文物特别凸显，专列一节进行介绍。还有部分文物如庆山寺出土物中，上方舍利塔下安置释迦如来舍利的精室东西两壁皆绘有乐舞壁画，精室石门门楣存有乐舞线刻图，以及释迦如来舍利宝帐的须弥莲花座上亦有乐舞图 2 幅，这些乐舞图像均属佛教文物之类，但与墓室壁画也有关联，据此，本文将文字、图像资料归入佛教文物乐舞图像类，将精室乐舞壁画列入墓室壁画表中，在此特予说明。

西安地区已发掘唐墓千余座，出土文物甚为丰富，这些唐墓出土的乐舞图像的制作、内容和绘画技巧较之前期有了很大的进步，尤其是唐代乐舞画面风格的丰富多变以及乐舞种类的多样令人瞩目，亦成为唐朝盛世的一大表征。这些乐舞图像以壁上涂彩、石质棺椁上线雕石刻为表现手法，鲜活再现了唐代不同时期乐舞流行的不同情况，为研究唐代乐舞艺术提供了形象的实物资料。乐舞壁画作为一种墓葬装饰品、人俑作为陪葬品，皆是唐代人继承传统文化当中“视死如生”观念的体现，不仅直接反映了唐人现实生活的习俗，审美趣味的取舍，同时更反映出整个社会的精神风貌，是乐舞艺术与绘画艺术相结合之典范，为研究中国古代社会、文化、绘画艺术和乐舞艺术以及对外文化交流提供重要实物资料，有弥补文献资料之功能，因此，具有重要的艺术价值和学术价值，是唐代乐舞图像研究不可缺少的一部分。

出土文物当中乐俑数量也不少，据本文统计明确可知可见的文物共有 500 多件。乐舞陶俑作为一种随葬品，是唐代人丧葬观念的具体体现，不仅直接反映了当时的丧葬习俗和礼仪制度，同时又是社会生活和乐舞活动的一种反映。金、银、玉器是唐人财富、地位以及奢侈享乐生活的真实体现，并直接反映了当时社会经济的发展情况，而其中也不乏描绘乐舞的图像，所见及的留存文物较为稀少，仅 12 件。另有佛教有关文物 13 项，所涉形式驳杂，门楣、碑刻、石座、经幢以及金银器皿皆有。下面将在这些图像资料的基础之上，分别从纵向和横向对唐代乐舞的几个问题加以阐释。

由于出土文物大部分来自于时间信息较为可靠的墓葬，因而有可能通过对不同时期乐舞图像的对比分析，归纳出唐代乐舞沿着时间轴具有怎样的发展脉络，初唐、盛唐及中晚唐的乐舞有何种异同。

通过对所收集的各种乐舞图像资料进行爬梳和初步研究，从中可以获得一些唐代乐舞发展的路径。初唐时期的乐舞壁画处于过渡时期，风格当中继承前代的痕迹较为鲜明，大体上还可觑出北魏的艺术特点。但是同时也能够感受到在承接魏晋遗风之余又萌发些许新意，壁画的制作工艺、表现手法和绘画技巧准确细致、日趋娴熟，人物形象清秀俊美，丰富多变，乐舞内容丰富多样。如李寿墓、李思摩墓、执失奉节墓、韦贵妃墓、李爽墓、李勣墓、燕德妃墓、懿德太子墓、章怀太子墓和懿德太子等墓出土壁画中乐舞人

物表现极为细致清雅，乐伎形象清秀俊美，舞伎形象温婉轻妙。这些乐舞图像以女伎为主要表现对象，并有女扮男装的伎乐出现，如李爽墓吹箫的女扮男装乐伎图；在形式表现上以乐、舞形式分隔表现，乐伎或舞伎大多独处廊柱、花石相隔之独立画面中；题材多为现实生活的写照。此时期的乐俑形象虽生动但不够精美，制作工艺也较为粗陋，

转入盛唐时期，社会的稳定状态持续日久，和外来文化渐趋圆融，在乐舞图像中也有直接的反映。与初唐时期比较而言，盛唐时期的乐舞图像有了明显的不同，具体来说有以下几方面：首先，表现内容更为丰富，一方面，从图像的细节可以看到东西方不同文化的各种元素出现杂糅，形成了“你中有我，我中有你”的艺术特征，胡汉风格已经相互融合为一体并且整体上逐渐华化，华夏文化因素占据了主导地位，而异域风情和异族的文化元素也各自有了妥实的容纳。如唐庆山寺精室壁画中五位欣赏者有 3 胡人，有 2 汉人；李宪墓室壁画乐舞图中汉人弹五弦，胡人吹笙。另一方面，李邕墓、唐庆山寺遗址、朱家道村唐墓、让皇帝李宪墓、苏思勖墓出土的乐舞壁画是这一时期富丽华美风格的典型体现，而从这些图像当中则能观察到乐器琴体的中国化转变，除了钿饰、祥云、卷草等纹样装饰，还有符合中国审美趣味的龙、凤等祥瑞动植物的置入，不仅使乐器本身拥有了华美的外表，并且使画面整体上都更具中国特色。其次，此时期乐舞图像除了保持初唐乐舞伎人的音乐、舞蹈、歌唱表现以外，在整个乐舞画面中，又增加了欣赏者，如让皇帝李宪墓壁画中欣赏者为三位贵妇和一名侍者；唐庆山寺精室壁画中欣赏者为五位中外僧人。这种内容上的变化不仅是为了使整体画面更为新颖和丰富，更反映了乐舞在当时社会上层日常生活当中越来越成为必不可少的娱乐活动。盛唐社会的开放、富足、奢华真实地反映在这些乐舞图像中，而此时乐舞艺术与绘画艺术亦完美融合在一起。

中晚唐时期，李唐王朝遭受了“安史之乱”的重创之后，社会动荡、经济衰退、财力下坠，可以想见的是昔日的贵族已经日薄西山，远不能与开元全盛日相提并论了。墓葬本身结构粗疏、规模简陋，相应地，这一时期的乐舞图像数量减少、工艺不精，内容、题材也明显有所不同。如陕棉十厂唐墓、郯国大长公主墓、杨玄略墓，虽有盛唐时期余韵，但明显予人以强弩之末的感觉，乐舞壁画大都形制粗简，并皆为男乐伎，乐舞伎人形态有踉跄之态，盛唐时期的勃勃生气已经成为明日黄花。

在纵向考察之后，横向的综合研究也有其必要，今天可见的大量唐代乐舞图像包含的信息是颇为丰富的，上文所归纳的不同时期具有的差异如何形成，哪些因素促成了唐代乐舞的发展演变呢？

其一，对传统乐舞文化的继承。李唐王朝起自关陇集团并有胡人血统，和之前的北周、隋朝有着相当密切的渊源，在文化方面具有较高的认同度，因而在各方面都有继承前朝之处，隋唐两朝制度、文化尤其如此。学界习言“唐承隋制”，就如“汉承秦制”

一般，文中提及《唐会要》中关于女乐的规定显然和隋代是颇为相似的，这种继承从初唐时期的乐舞图像中也能够明显感受到。如李寿墓室北壁乐舞图像，从造型风格到乐舞伎的排列布局都与北周、隋代具有同样的特点。初唐时期的陶俑也是如此，大约制陶工艺未有突破时的唐代乐俑制作者还是采用之前的种种工艺，虽然不乏高超的艺术性、生动的造型，然而制作工艺和盛唐时期明显是有差距的。

其二，民族融合带来文化融合。李唐王朝是中国古代历史上民族融合的重要时期，唐太宗著名的宣言："自古贵中华而贱夷狄，朕独爱之如一。"开放的民族政策促进了民族关系的发展，文化也具有了空前的包容性，艺术方面尤其因此而繁荣。从乐舞图像当中可以看到种种来自于胡人的舞蹈和音乐元素，李寿墓室壁画中的西凉乐和诸多胡人乐器，李勣墓室壁画中的胡旋舞，李宪墓室壁画中高鼻深目虬髯的乐人，鲜于庭诲墓出土的骆驼载乐俑，以及触目可见的箜篌、筚篥等胡人乐具，甚至塌鼻鬈发的黑人形象，皆是民族融合的产物。

其三，宗教文化对唐代乐舞的影响也不可忽视。隋唐时期也是佛教在中国繁荣发展的历史阶段，佛教带来的冲击是全方位的，艺术领域首当其冲。佛教的传播需要凭借种种具象的载体，从而在艺术领域出现了佛教的因素，而艺术的创新也需要新的灵感，毫无疑问，佛教带来了新的题材、形式和创作空间，成为取之不竭的灵感源泉。

第三章　以乐器为核心的个案研究
——箜篌传播与唐代箜篌专论

中国古代的乐器箜篌（拨弦乐器）在乐舞艺术中占据重要地位，不仅在皇室宫廷、达官贵族中使用，而且在市井坊间广为流传。箜篌分为卧箜篌（中国本土）、竖箜篌（外来乐器）两大类。卧箜篌在中国出现很早，在春秋战国时，南方的楚国即流传。《史记 •封禅书》载："塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。"①在该文献典籍中最初称为"坎侯"或"空侯"，是类似古代琴瑟类的乐器，木质结构，因音量小以及自身条件的缺陷，到南北朝后逐渐消失，由筝、瑟所取代。本文探讨的是由西方传入中国的"竖箜篌"。

竖箜篌（本文在以下论述中也称"箜篌"）源于西亚两河流域地区，在西亚被称为竖琴(Harp)；途经希腊、美索不达米亚、埃及、印度、中亚各地、进入中国，为中西文化交流之产物。随着近几十年来学界术对中国音乐史研究的不断深入以及新的考古资料的发现，人们对箜篌的形制以及何时传入中国等问题都有了重新的认识，在此方面前人论述颇多。②本文主要是利用文献及出土文物、壁画图像，讨论箜篌的源流，探索箜篌从两河流域、古埃及、中亚、印度，传入中国境内的新疆、河西走廊、长安等地的情况及发生的诸多变化；重点集中在对唐代箜篌的探讨之上。

一、箜篌的源起

箜篌是一种弦鸣类乐器，在世界各地有不同称谓。在西亚、中亚被称为竖琴(lyres，又译作"里拉")，在古埃及被称为哈卜(Harp)，印度被称之为维那(vina)，中国人则冠之以箜篌。从人类社会艺术史上观察，公元前4000年后期，西亚两河流域（今伊拉克和伊朗）就出现了弓形箜篌。随后在公元前1900年左右，角形箜篌也随之出现在那一带。③所谓弓形箜篌和角形箜篌，是人们根据竖箜篌的功能和造型特点所分的两大类

①汉 • 司马迁《史记 • 封禅书》卷二十八，北京：中华书局，1997年版，第1396页。

②如林谦三著《东亚乐器考》，人民音乐出版社1962年2月版；C.E.博斯沃思 / M.S.阿西莫夫主编，刘迎胜译，《中亚文明史》第四卷(下)，中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织2010年1月版；高德祥：《凤首箜篌考》，《中国音乐》1990年1期；王子初：《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》文物1999年第7期；伊斯拉菲尔 •玉苏甫、安尼瓦尔 • 哈斯木：《古老的乐器---箜篌》，《西域研究》2001年第2期；王博：《新疆扎滚鲁克箜篌》，《文物》2003年第2期；李青《古楼兰鄯善艺术综论》中华书局2005年2月版；李玫《箜篌变异形态考辨－新疆诸石窑壁画中的箜篌种种》１９９４年第四期，《中国音乐学》；周菁葆：《丝绸之路上的箜篌及其东渐》，《新疆艺术学院学报》2010年1期等。

③上引《中亚文明史》第四卷{下}，B罗尔格仁、E诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫,第十九章,音乐与音乐学,戏剧与舞

型。弓形箜篌，其型状是在某一侧间有一个长长的弓形梁，在弓形梁的下端部位上雕刻有一共鸣箱，上面蒙有一层皮膜，琴弦从共鸣箱木质底部引出连接到与皮膜接触的木琴马子上，每一根的另一端与弓形梁上的调音钮(中国古代称为“轸”)相接。琴弦的数目一般较少，通长少于 10 根，且容易断裂。角形箜篌，有一个长而大的共鸣箱，与较为平直的梁之间构成一个直角，琴弦的数目常为 10 根以上，23 根左右，中国史籍亦载张弦 22 根①。琴体增大，张弦增多，既扩大了音域，也使实用性更为明显。弓形箜篌出现时间较早，后衍生出很多不同形状的箜篌，并很快传播到邻近的地中海沿岸的希腊半岛、埃及等地。大约在公元前 1900 年角形箜篌出现以后，弓形箜篌在近东地区有逐渐被角形箜篌所替代的趋势，但在中亚、印度和中国新疆仍然流行。这可能与人们对它的喜爱以及其自身功能优劣的原因有关。

弓形箜篌的起源可追溯至较为粗糙、原始的进化形式乐弓。在《奥德修记》中记述：“那复仇心重的英雄，拉满了他那用圆和角制成的强弓，致使拉紧的弦发出了类似莺歌美妙的声音。在南非祖鲁人设计的乐弓中，在弓弦中间部位装有一个指环，借助于指环的移动控制声音。”②（图 3-1）这是人类在日常生活实践中把劳动工具向乐器转换的过程。

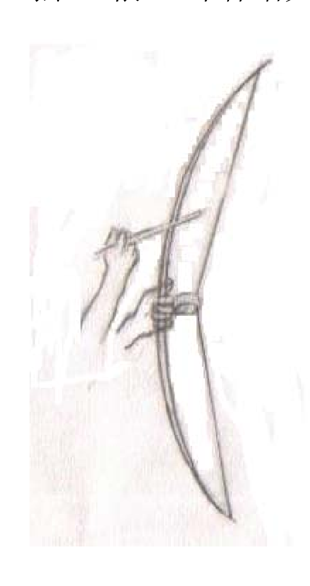


图 3-1　乐弓

（图 3-1 根据[英]爱德华·B 泰勒著，连树声译：《人类学·人及其文化研究》乐弓图绘制）

古代两河流域地区的箜篌又如何从这种简陋的乐弓进化而来呢？首先，雕空木制的弓背内部，使它具备产生共鸣的箱体，以替代它的弓形孤面和共鸣箱。同时为了乐器发音更为丰富，在它的横面再加制几根不同长度、不同粗细的弦，那么它就发展为箜篌的雏形了。“美索不达米亚的、亚述的、埃及的、波斯的、古爱尔兰的早期箜篌，都是按这样的设计制成的。”③

这种弓形、角形箜篌，在两河流域流传甚广。考古发现较早的一些图像显示，在两河流域的近东地区以及古埃及、古希腊，箜篌已经成为远古时期的重要的乐器。在两河流域及爱琴海一带，最早的箜篌有大、小箜篌两种类型：

大箜篌　公元前 2600 年在两河流域伊拉克乌尔王朝的国王阿巴尔吉和王后苏巴德

蹈。中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织，2010 年版，第 523 页。

①唐杜佑《通典》卷一四四《乐四》也记：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二絃，竖抱於怀中，用两手齐奏。俗谓之擘箜篌。

②[英]爱德华·B 泰勒著，连树声译，《人类学·人及其文化研究》，桂林：广西师范大学出版社.2000 年版，第 275 页。

③[英]爱德华·B 泰勒著，连树声译：《人类学·人及其文化研究》，桂林：广西师范大学出版社.2004 年 5 月，第 278 页。

的“国王的墓葬”中，发现一把美丽的里拉琴(即竖琴、箜篌)，此琴高约 165 厘米，出自王室墓葬 789 墓，现存费城宾夕法尼亚大学博物馆。一只雄壮的木质公牛头罩在音响上面，外包金箔，并配以牛角，卷曲的胡须等(图 3-2)，整个琴体与公牛形象的结合是近东地区人们所崇尚的艺术形式。在下方音箱处的四块嵌板中(图 3-3)，最上一块镶板中的牛头被人头所替，中间一个英雄形象左右对称的环抱两个人首牛身图像。第二块镶

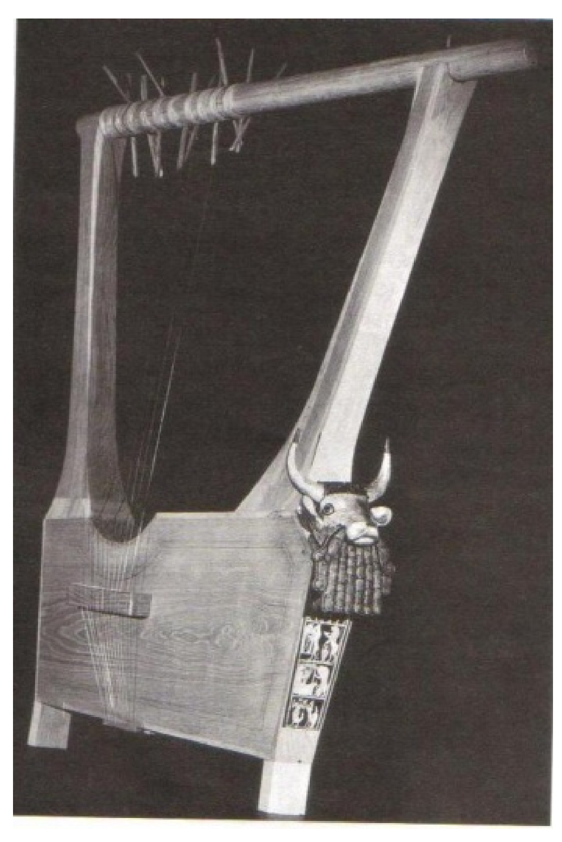


图 3-2　里拉琴

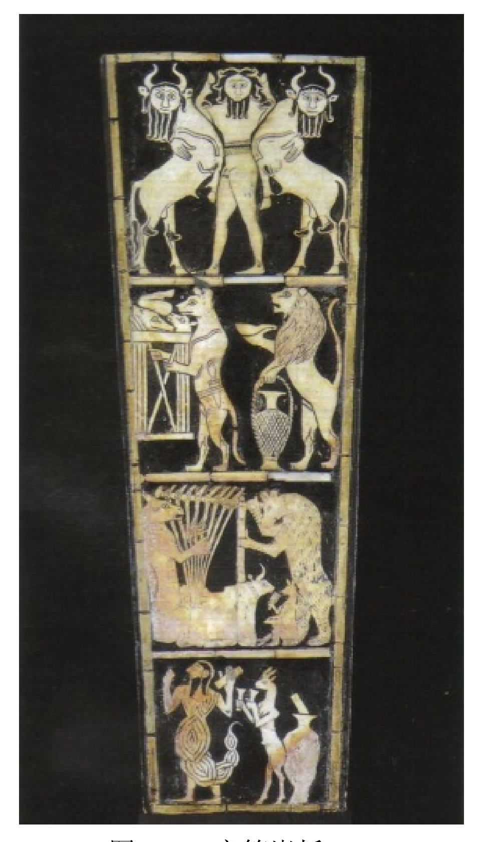


图 3-3　音箱嵌板

（图 3-2 采自（美）佛雷德·S·克莱纳等编著，筑迪、周青等译，《加德纳世界艺术史》，北京： 新华书店。2007 年 6 月版 24 页。　图 2-6）

（图 3-3 采自（美）佛雷德·S·克莱纳等编著，筑迪、周青等译，《加德纳世界艺术史》，北京： 新华书店。2007 年 6 月版 25 页。　图 2-10）

板中猎狗腰系配饰并挂着小型匕首，双手端着满载的桌子前行，在其身后跟随着左手提壶右手端呈器皿的狮子。第三块镶板中背负着琴体的牛努力使里拉琴保持稳定，豺在倾情而奏，熊在起舞。第四块镶板中瞪羚双手各握一只酒杯，似乎在向心中英雄送去敬意。宴会中的动物形象多样，这种合成的想象类动物形象在古代两河流域及埃及艺术中极其常见，这些画面的含义非常难懂，但其为动物活动再现人类活动之较早范本，在这一点上意义重大（最具代表性的是埃及著名的狮身人面怪物——吉萨的大斯芬克斯[①]），这件

①吉萨的大斯芬克斯位于开罗西面吉萨村，在最大的胡佛金字塔东侧，是埃及著名的狮身人面像。在古埃及众多遗址的墓地、石碑、雕塑、器皿、壁画、装饰几乎都可以找到一种被称之为“斯芬克斯”的图像，这些图像无一例

箜篌的完整再现，为箜篌后期的变化发展提供条件。

小型箜篌 公元前2600多年前，在两河流域美索不达米亚出土的阿尔法王朝时的“坐折叠凳弹奏箜篌者”石雕(图3-4)。[①]雕像为一乐师抱一形制较小的箜篌，从图中观察琴体约占身体近三分之一，依左肋，端坐在折叠凳上，两足垂地，右手拨弹，箜篌可见六根琴弦，琴体硬质共鸣音箱已明显由下至上逐渐变宽。这种轻巧的箜篌变化甚小，但却广泛传播，至7世纪后逐渐消失。最早的小箜篌图像应追溯至此时期出土的位于两河流域的“坐折叠凳弹奏箜篌者”石雕，生动再现了古代美索不达米亚地区的箜篌艺术。



图3-4 坐折叠凳弹奏箜篌者

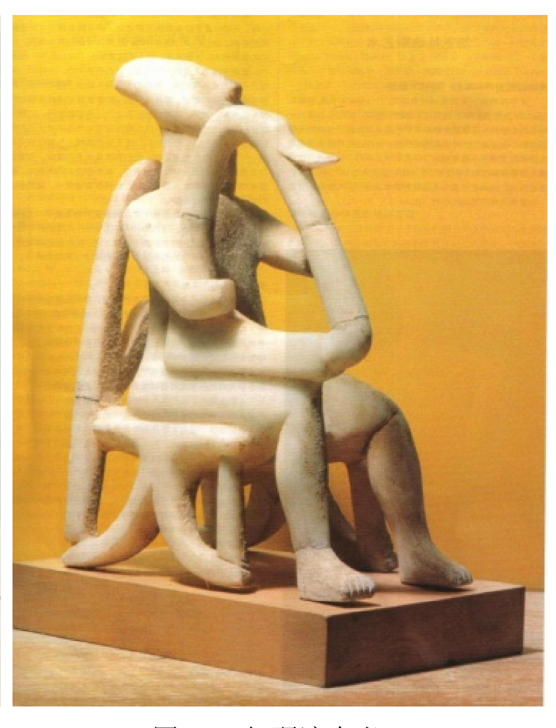


图3-5 竖琴演奏者

（图3-4采自暨远志：《胡床杂考-敦煌壁画家具研究之三》，《考古与文物》2004年4期，第79页）（图3-5采自（美）佛雷德·S·克莱纳等编著，筑迪、周青等译，《加德纳世界艺术史》，北京： 新华书店2007年版，第31页。 图3-5）

在小型箜篌类型中，还有一种小型鸟兽箜篌。约在公元前2700-2500年，古希腊的克罗斯岛出土的早期基克拉迪斯大理石雕像竖琴（箜篌）演奏者形象（图3-5）。质朴生动的演奏形态，简洁而圆润几何形状，琴体外角内弓的设计造型，尤其在箜篌的顶部有状似天鹅形状的雕饰，说明箜篌在早期的实际应用和审美功能（祭祀和欣赏），显示了四千多年前人类社会的文明以及艺术家对优美形状的一种追求（阿波罗的神器是竖琴，它的圣牲是天鹅）。这种艺术造型对后世的影响是深远的，蛇首、凤首、龙首等不同兽

外均为人与狮、牛、鹰、猎狗等共同组成，为人兽结合体，只是在表达方式上各不相同。《山海经·大荒西经》卷十一亦载：昆仑之丘。有神，人面虎身，有文有尾，皆白，处之。名曰西王母。

①暨远志：《胡床杂考-敦煌壁画家具研究之三》，载《考古与文物》2004年4期。

首箜篌在很多地区均有出现，这与它所产生地域的文化和审美有着内在的联系。

公元前 2371 年，阿卡德城的君主萨尔贡一世征服两河流域，攻占了苏美尔城，统一了整个巴比伦尼雅地区，建立巴比伦王国。政治的统一为箜篌的发展提供了丰富、广阔的发展空间。到公元前 7 世纪，巴比伦王国为亚述帝国所取代。亚述帝国兴盛时期，先后征服了小亚细亚东部，叙利亚、巴比伦、以色列、埃及和乌拉尔图强国、埃兰等地，连接了西亚和北非，成为了一个横跨亚、非两地的强大帝国。在当地，箜篌被称为“桑加”或“琼克”，为竖式，似三角形，一侧成弧形，张数弦于琴上，其长度不超过四尺，通常依左肋，但是也会依照演奏者的习惯依右肋，这种箜篌是种便于携带的小型乐器，可边行边奏，实用便捷，在亚述帝国十分普及。①

公元前 6 世纪，在亚述曾经繁荣过的地方建立起强大波斯帝国，帝国西边的疆土远达中亚及于印度北部。波斯帝国的的乐器几乎完全继承了前代之物，所用箜篌是完全同一形制的。波斯人称箜篌为“Cank”，而与波斯语同属印欧语系的中亚河中地区的粟特语，则称竖箜篌为“Cngryc”或“Cangarya” ②。但是，在西亚等广泛的地区，人们仍称其为“lyres”。总之，通过强盛的亚述帝国、波斯帝国，两河流域的文明向东流播，作为该地区重要的乐器箜篌也传播到中亚、印度。

在古埃及，箜篌在当地的社会生活中也有十分重要的位置，得到很大的发展。埃及在长达近 3000 年（公元前 3100-前 332 年）的法老时期产生了丰富的艺术文化，深受两河流域美索不达米亚影响，尤其在阿卡德王朝建立，萨尔贡一世统一两河流域时期。此时埃及的美术绘画、雕塑中开始见到前所未见的箜篌形象。埃及箜篌的初期形状是贝尼琴，早期被视为神圣的乐器，大多用于庄重的神庙祭祀。而后箜篌的多种形制，皆由它演进而来。在年复一年流变中，它们又被称为“哈卜”。在埃及和克托墓中发现了一件公元前 1570 年的高 1 米左右的哈卜(弓形箜篌)；在底比利斯一个古墓中又出现了一件公元前 1420 年 2 米多高的哈卜，及后产生的近 3 米的大型哈卜。埃及哈卜琴体越来越大，但以后大型哈卜便销声匿迹了。

在古埃及，哈卜繁多的种类，琴体大小不一，形状各异，琴弦数目亦不定，主要有弓形和角形两大类。常用的弓形箜篌有三类，即触地直立式的大型箜篌（图 3-6），中王朝最为代表的肩型箜篌（图 3-7）和新王朝最为常见的小形箜篌③（图 3-8）。这些箜篌种类多样，形式复杂，并越来越趋于世俗化、实用化。新王朝后，箜篌已有很大改变，琴梁上已有明显五金装置，底部共鸣箱形状逐渐宽大，并选用较为先进的木马子，使箜

①周菁葆:《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1987 年版，第 26 页。
②伊斯拉菲尔·玉苏甫:《古老的乐器---箜篌》，载《西域研究》2001 年第 2 期，第 80 页。
③穆斯塔法·埃尔—埃米尔著《埃及考古学—埃及古代建筑、雕刻与绘画》，北京：科学出版社，1959 年 3 月版，图三十六。

篌便于使用并趋于完善，不仅用于神庙祭祀、婚丧仪典，更多用于宫廷活动、节日庆祝和宴会。



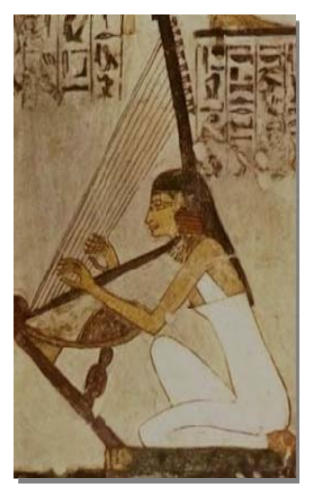




图 3-6 立式的大型箜篌　　图 3-7 肩型箜篌　　图 3-8　小箜篌

（图 3-6 采自刘文鹏著《埃及考古学》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008 年版，第 414 页。图 281）

（图 3-7 采自刘文鹏著《埃及考古学》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008 年版，第 426 页。图 295）

（图 3-8 采自 B 罗尔格仁著，《中亚文明史》第四卷{下}，中国对外翻译出版公司、合国教科文组织，2010 年版，第 525 页。图 1）

在埃及的墓葬壁画和浮雕中发现许多箜篌图形，绘画线条流畅优美，色彩丰富，朴素写实，有较强概念化和程式化倾向，反映了当地人的喜爱程度和人们在社会生活中其所占据的重要作用，以及对后期艺术产生的深远影响。根据希腊“历史之父”希罗多德的记载，5 世纪前，埃及的宗教音乐与世俗音乐相当繁荣，曾举行过 600 人的合唱、300 人的竖琴合奏。[①]

在公元前 668～626 年期间，在亚述帝国宫殿遗址发现“国王和王后在花园的宴会情景”石质浮雕，浮雕上刻有数个乐师在奏乐，图像中显示此时期箜篌形体较大，音箱圆阔，在横梁下置流苏，乐师站立演奏（图 3-9）箜篌与长鼓、吹管乐器一起鸣奏，表明箜篌在公元前 7 世纪时箜篌在西亚的流传情况。此时，希腊半岛的一些地方也有不同表现，只是箜篌形态与亚述的稍有不同，器型较小，音箱也明显狭长而细小，仅张有 7 根弦，且音箱与横梁角度似乎大于 90 度。琴师左手持琴，右手弹奏（图 3-10）[②]，这种箜篌形态对后期小型箜篌的发展无疑是有影响的。

①K.Lange and M.Himer.Egypt, Architecture,Sculpture,Painting in three thousand years(EASP),London.1956,p326.
②By joan Rimmer:《Ancient MUSICAL INSTRUMENTS of Western Asia》，London.1969，p33.

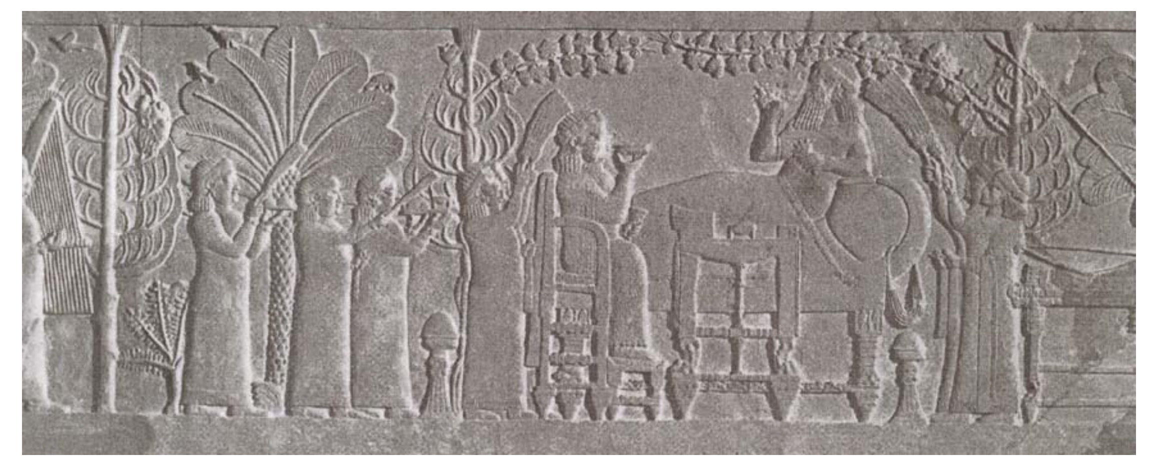


图 3-9 “亚述国王和王后在花园的宴会情景”中箜篌
（图 3-9 采自 By joan Rimmer:《Ancient MUSICAL INSTRUMENTS of Western Asia》，London.1969，PLxv）



图 3-10 古希腊公元前 7 世纪箜篌图像
（图 3-10 采自 By joan Rimmer:《Ancient MUSICAL INSTRUMENTS of Western Asia》，London.1969，PLxI）

到公元前 334 年至前 327 年，统治了希腊半岛的马其顿王亚历山大（Alexander the Gxeat）远征，先占征服埃及及强大的波斯帝国，远征至印度北部，其政治中心希腊-马其顿向东移，定都巴比伦，并沿袭波斯帝国的统治机构和制度。此时，古埃及、两河流域及希腊的文化相互融合，希腊的经济、文化艺术在东方(包括中亚和印度北部)产生了巨大的影响。其中，古希腊传统艺术广为传播，中亚、东方的传统艺术深受其影响。艺术史家称此为“希腊化”时期。源于两河流域的箜篌在受古希腊、埃及文化影响后进一步在中亚和印度流播。

二、箜篌的传播路径

中亚地区与西亚两河流域毗连，早在公元前 7 世纪强盛亚述帝国和公元前 6 世纪强大的波斯帝国时期即为两个大帝国统治范围。甚至在公元前 7 世纪之前，西亚与中亚各民族之间即有较为密切的经济、文化交往。特别是在公元前 4 世纪马其顿王亚历山大大

帝的远征和公元前后罗马帝国地中海的扩张，使古希腊罗马西方传统因素更多融入于中亚东方传统文化中。箜篌伴随着征服者的脚步，负载着不同的宗教信仰，更进一步传遍到中亚及其以东的地区。

在中亚地区的文献及出土文物中，阿尔泰地区的巴沙达尔和巴泽雷克墓葬中发现了木质的的箜篌，大约为公元前 6 世纪至前 4 世纪之产物；[①]墓葬中还发现了大量的中国内地的丝绸等织物。这表明在公元前 6 世纪中亚阿尔泰地区已经与波斯、中国内地发生了广泛交易往来。到公元 1 至 3 世纪，中亚地区发现了更多有关箜篌的图像。如在位于阿姆河右岸的花剌子模古城址托普拉克---卡拉城的 1—3 世纪壁画中有一个弹竖琴的女乐师形象（图 3-11），女乐师所持乐器为角形箜篌，直线条的琴体，自下而上音箱逐渐变大，硬朗笔直的边棱线条与琴梁构成梯形的形状，琴师依左肋双手拨弹，从遗存部分观察其形状与美索不达米亚箜篌非常相似，音箱与琴梁的直角构造，符合力学所要求的稳定、牢固。由窄变宽、由小变大的共鸣箱。在公元前后一千多年时间内在埃及、希腊、巴克特里亚、花刺子模等地都有发现，竖琴师整个画面风格呈现出多种文化融合的现象，画面中的人物面部与米兰壁画“有翼天使”非常相似，带有浓郁希腊罗马艺术痕迹，菱形格子画风与克孜尔石窟菱形画面极相同，具有东方元素。诸如此类的复杂信息体现在托普拉克---卡拉城宫殿房间壁画的许多画面中。

又如在巴克特里亚(今中亚阿姆河中游地区，即中国文献所称之“大夏”)的阿伊尔塔姆古城址出土的公元 2—3 世纪的浮雕，其中 5 个人物雕像是乐师，分别手持双管笛、鼓、诗琴、箜篌和铙钹。这与印度佛教中的五种梵音有关。[②]其中箜篌师的雕像为一女性，头披一件宽大但带皱褶的帽式披风，挺直的鼻部线条，与额部线条相连接的古典式面颊轮廓，怀抱形状较小，清晰的角形箜篌式样(图 3-12)。箜篌形制，与西部的小亚细亚地方出土物的希腊箜篌，爱琴海、埃及、帕提亚等地的箜篌一般而言较难区分，但细分之下仍有差别。这一切无疑具有鲜明的古希腊文化特征。胸前的饰物（类似佛珠）及手臂上的腕饰，皆充满了犍陀罗艺术的因素；而带箭矢形额头装饰又蕴含了鲜明的草原文化。从这件艺术品中可看到箜篌在中亚的发展，西亚、中亚和南亚文化不断合流之印迹，以及一种新的艺术创生过程。更是公元前 327 年亚历山大东征直抵印度河畔，在东方建立的新城市和留在那里的希腊移民播下希腊文化种子，后与东方各民族文化相融合后开创的一种文化交流的新气象。换句话说，箜篌师雕像这种合成的艺术形式亦是历史发展中西方文化与东方文化以及当地文化的艺术沉淀。

---

①[美]博·劳厄格伦，谢瑾译《巴泽雷克的古代竖琴》，载《音乐研究》2004 年 2 期，第 95 页。放射性碳测定时间：巴沙达尔箜篌为公元前 520 年，巴泽雷克箜篌为公元前 390 年。

②斯塔维斯基著，路远译:《古代中亚艺术》，西安：陕西旅游出版社 1992 年 8 月版　第 45 页　。五种梵音　：一、正直音：其音声端正质直。二、和雅音：其音声柔和典雅。三、清澈音：其音声清净明澈。四、　深满音：其音声幽深充满。五、周遍远闻音：其音声周遍远闻。



图 3-11　女乐师



图 3-12　角形箜篌



图 3-13 粟特箜篌师

（图 3-11、图 3-12、图 3-13 采自斯塔维斯基著、路远译《古代中亚艺术》，西安：陕西旅游出版社 1992 年版。图版 74、图版 52、图版 105）

在 4 世纪以后，位于中亚河中地区(中亚锡尔河与阿姆河之间，今撒马尔罕地区)的粟特人，对整个中亚有着强有力的文化影响。此时，东西方的文化艺术在这里击撞、融合，再流播四方。在粟特片治肯特的壁画中，有一个持弓形箜篌面容姣好的女乐师形象(图 3-13)。在浅黑色的背衬下，清晰线条勾画出一个美丽的女子，神态安逸，从容秀美；右手轻拨，头饰光环，从面颊旁垂下的一缕发丝独特秀美，女子手持弓形箜篌，与印度纳加尔朱纳贡达的箜篌(图 3-17)形制非常相近。颈有七轸,女乐师颇具东方式的柔和面容以及飘逸的衣袖风带更多融入了中国色彩。因此，从这件女乐师的壁画不仅反映出西亚箜篌传播的影响，而且也显示出印度和东方文化因素的不断增强。

在中亚 Sivaz 遗址，古代粟特地区的史国附近（今撒马尔罕以南地区）发现一个属于公元 7 世纪时期的红色陶制纳骨瓮，上面刻画有天国欢乐祥和的景象，在左边手托小火坛神祇的周围有乐师环绕左右，他们手持不同乐器，弹拨奏乐，似用美妙的乐声为亡灵指引着能够到达天堂的道路。画面中间有一位弹箜篌的乐师，跪坐于地，面向手托火坛的神祇，置箜篌于身后，回手弹奏（图 3-14）。从图像上观察，箜篌形体不大，属角形箜篌，张十弦左右，音响曲体优美，横梁也较为粗壮，头部形态不明，值得注意的是箜篌师没有依靠常见的音响与横梁处的角柱来支撑琴体。此幅图像所见箜篌下面有三个柱子，符合力学结构的三角形体态使箜篌保持了足够的稳定，箜篌师方可将重心相对于托火坛的神祇，右手又可自如的拨弹箜篌，一方面体现了箜篌为信仰宗教服务的功能，另一方面也表现出乐师高超的演奏技法。有三根脚柱，可以独立保持琴身的箜篌图像极为罕见，在前期的音乐表演画面中，箜篌琴体需依靠琴师身体（一般为大箜篌，依左肋

或右肋）或将脚注插入乐师腰带中（一般为小箜篌），另外还有一只手执拿，一只手弹奏，此图像中箜篌下面的三根脚柱为后期箜篌的独自站立以利于演奏者更为自由表演提供条件，从这一点上看意义重大。除此之外，这个画面被研究粟特文化的专家葛勒耐（Frantz Grenet）描述为祆教主题中“火坛边祭司超度灵魂的仪式”[①]画面。可知箜篌在宗教信仰中所具有的特殊意蕴。

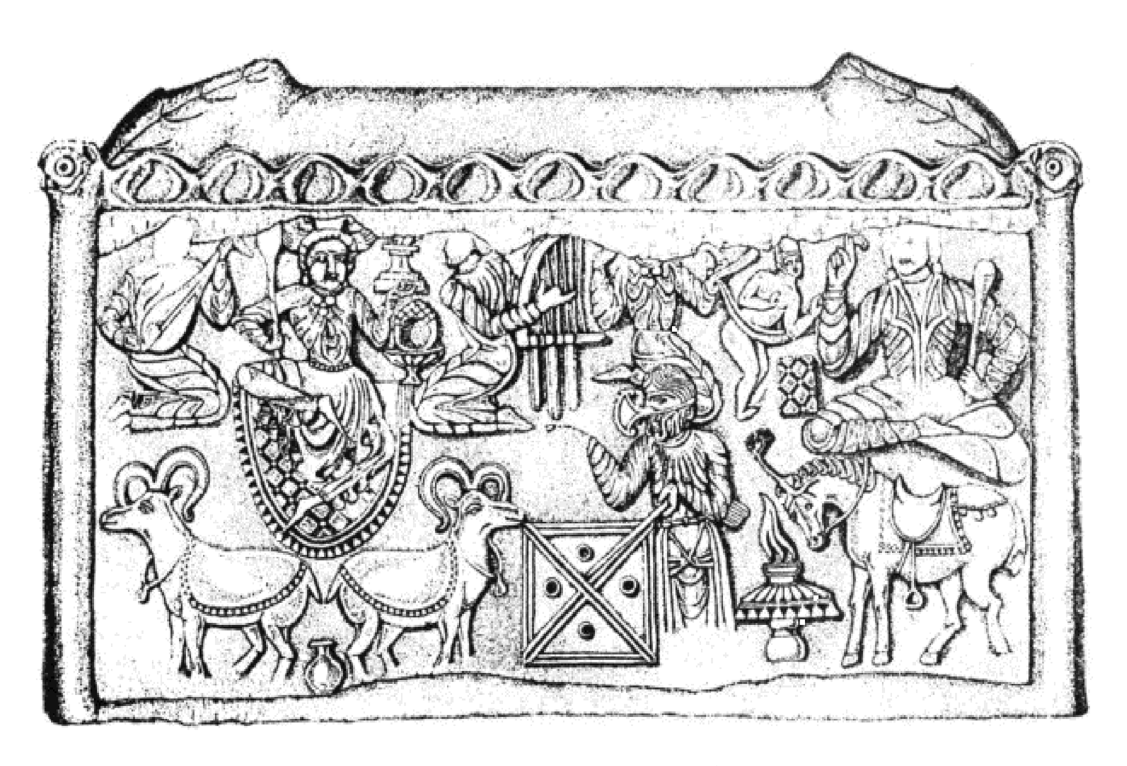


图 3-14　纳骨瓮上箜篌

（图 3-14 采自葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译：《北朝粟特本土纳骨瓮上的祆教主题》，载张庆捷等主编《4—6 世纪北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版，第 197 页）

在中亚索格特（索格底亚那）一带锡尔河（药杀水）中游左岸的广大地区，是乌什鲁沙那（今塔什干以北地区），玄奘称其为窣堵利瑟那国[②]，唐书称其为曹国或东曹国，那里根据考古发现有 6—8 世纪的建筑物遗迹[③]，其中有神庙、宫殿、城堡、城市及乡村等。卡拉-伊·卡赫卡哈Ⅰ是一幢设计非常复杂的宫殿，里面建有宫廷神龛、正厅、生活区、军械库及众多附属区，其中前厅、正厅、接待室、以及其他房间的屋顶、柱梁、墙壁、门楣等被有艺术性木雕、粘土、壁画和有精美图案的烧制砖装饰的富丽堂皇，带有花卉、几何图案、世俗生活、神话、文化场景的精美壁画是卡拉-伊·卡赫卡哈Ⅰ宫

①葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译：《北朝粟特本土纳骨瓮上的祆教主题》，载张庆捷等主编《4—6 世纪北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版，第 197 页。

②玄奘述、辩机撰《大唐西域记》，桂林：广西师范大学出版社 2007 年版，第 8 页载：“窣堵利瑟那国。周千四五百里。东临叶河，叶河出葱岭北原。西北而流。浩汗浑浊。汨淴漂急。土宜风俗。同赭时国。”

③B.A.李特文斯基主编《中亚文明史》，北京：中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织 2003 年版，第 195 页。

殿的主要特点，最有特点的是乐师奏乐的场面，几位乐师盘腿坐于华盖之下，中间有一位箜篌师怀抱箜篌，依左肋置于腹部，左手下，右手上，双手弹奏。箜篌音响圆阔饱满，音箱上系弦痕迹清晰可见，似为双排琴弦的箜篌，这种箜篌在中国敦煌莫高窟有相似类型的画面。在长而大的共鸣箱下面有非常纤细的横梁，这两者之间构成一个近乎 90 度的直角，这种能够承受紧绷琴弦巨大拉力的特殊构造很明显与传统的近东角形箜篌的粗大横梁完全不同，似乎更多受到中国风格的影响。尤其在音箱下部与横梁尾部榫接处，有小铁栓的支撑连接，不仅使箜篌造型更为精巧，更是箜篌发生了技术性的革命变化，这种变化就是变音器的出现，使箜篌可以演奏更为丰富动听的音乐，这种半音器箜篌图像最早发现于伊朗的塔吉·布斯坦遗址上，这些公元 600 年前在岩石上雕刻的箜篌图像把这一连接部分雕饰的非常清楚（图 3-15）。不久，在中国河南发现了比其更早约 50 年的箜篌图像，其琴体造型和连接部位更为完善，据此，对中国箜篌颇有研究的西方学者 B·罗尔格仁认为对源自西亚角形箜篌改革后的半音器箜篌，可能发源于东方的中国。卡拉-伊·卡赫卡哈Ⅰ宫殿遗址中存留的壁画也可以看到这一点（图 3-16）。

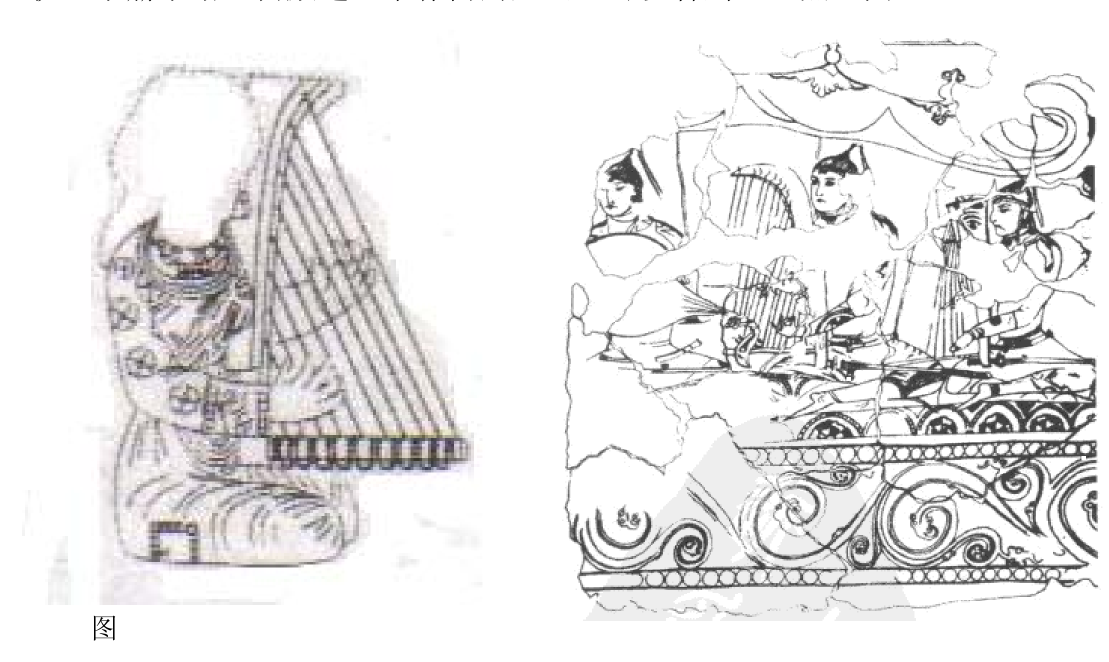


图 3-15　伊朗半音器箜篌　　　　图 3-16　卡拉-伊·卡赫卡哈Ⅰ宫殿壁画

（图 3-15 采自： B.A.李特文斯基主编《中亚文明史》第四卷{下}，北京：中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织 2010 年版，第 525 页）

（图 3-16 采自： B.A.李特文斯基主编《中亚文明史》第三卷，北京：中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织 2003 年版，第 225 页）

印度是世界四大文明发源地之一。印度北部与中亚毗邻，很早就有经济、文化交往。早在印度河谷文明(公元前1800年)时期的居民中就有了弓形箜篌形状的文字。[①]有关印度弓形乐器最早文献资料源出自中吠陀时代（公元前6世纪）的《梵书》。在公元前6世纪的波斯帝国，特别是公元前4世纪亚历山大帝东征北印度之后，印度文化则深受希腊化之影响。从公元前2世纪起，在印度的雕塑中，例如在拜鲁特、桑奇、巴查、安马拉瓦提和内加尔朱纳孔达等地，颇为经常地出现这种弓形乐器。[②]在内加尔朱纳孔达、印度皮塔尔可拉石窟中可看到清晰弓形乐器的图像。公元前1世纪到公元800年之间是印度佛教最兴盛的时期，在印度北部建立的贵霜王朝，佛教达到极盛阶段，同时创造了具有希腊风格的健陀罗佛教艺术。此时，由近东传入的弓形箜篌成为印度人的主要乐器，并把这种乐器称之为维那(vina)。据有的学者统计，在印度，目前还保存在壁画、雕塑、各种器物上的、与印度早期的婆罗门教有关的箜篌形象，共有66件，弓形箜篌60件，角形箜篌6件。[③]比较典型是在印度的纳加尔朱纳贡达，有公元2至3世纪入睡女琴师的图像(图3-17)，女琴师怀抱的箜篌成弓形，琴体上为圆形饰物，共鸣箱在整个弓形琴身底部，这与当时流行于近东和中亚角形箜篌共鸣箱在半月或直角的琴体完全不同。总之，古代印度人对弓形箜篌情有独钟，随着佛教的兴起，更深入、更广泛溶入于多元文化的交流中。



图3-17　女琴师

（图3-17采自：B罗尔格仁著，《中亚文明史》第四卷{下}，中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织，2010年版，第525页 图1B）

三、箜篌在中国新疆地区的流播

中国境内发现时代最早的箜篌，是1996年9月在新疆且末扎滚鲁克一号墓地14号墓出土的两件木质角形箜篌和二号墓地出土的一件木制箜篌。它的出现标志着箜篌自西

---

①上引《中亚文明史》第四卷{下}，B罗尔格仁、E诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫,第十九章,音乐与音乐学,戏剧与舞蹈。中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织，2010年1月版，第524页。

②(美)瓦尔特·考夫曼《上古时代的音乐 古埃及、美索不达米亚、古印度的音乐文化》一书中，记录了约公元3世纪末至4世纪初，熟谙婆罗多的《乐舞论》剧作家沙拜描述了弦鸣乐器在印度音乐中的重要位置。在公元前1世纪初，许多吠陀经文中提到维纳（vina）这一名称，在印度悠久的历史上，维纳这一词用于表示各种不同形制的弦鸣乐器，收到普遍欢迎并广为流传。主要有横放或直立演奏的弓形竖琴（箜篌）；还有有梨形琴身的长颈或短颈的琉特琴；以及在公元后才出现的板式或棒式齐特琴。

③伊斯拉菲尔·玉苏甫：《古老的乐器---箜篌》，载《西域研究》2001年第2期。

向东的流动趋势，以及在中国本土化进程的开始。

出土这两件箜篌的 14 号墓属于扎滚鲁克第二期文化墓葬群，其时间跨度较大，经由四个碳十四标本的测定，年代距今为 2711±61 年，初步推定为春秋战国时期(公元前 770-前 221 年) [①]。在此后的发掘整理中，陆续在二号墓地又发现春秋至西汉时期箜篌一件，琴体残损较为严重。新疆且末扎滚鲁克墓地发现箜篌共三件[②]，这些箜篌形态基本

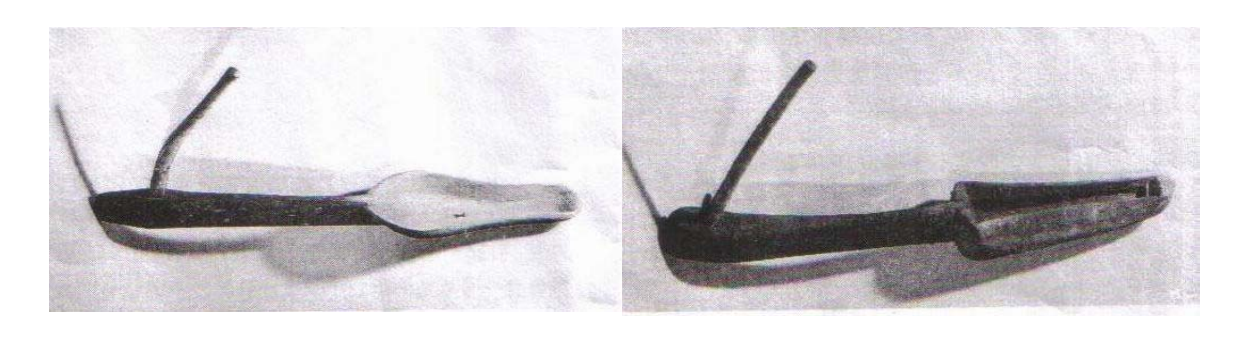


图 3-18　大箜篌　　　　图 3-19　小箜篌

（图 3-18 采自王博：《新疆扎滚鲁克箜篌》，载《文物》2003 年 2 期。图二）

（图 3-19 采自王博：《新疆扎滚鲁克箜篌》，载《文物》2003 年 2 期。图三）

一致，只是细微处稍有差别。以且末扎滚鲁克一号墓地出土的两件箜篌具有代表性，并且较为完整，琴身除琴弦和蒙皮毁损缺失，其余琴颈、琴杆、琴箱部分基本完好。两件箜篌一个稍大（图 3-18），整个琴体通长 87.6 厘米，宽（琴杆处）31.2 厘米；一个稍小（图 3-19），琴体通长 61.6 厘米，宽（琴杆处）31 厘米。两件箜篌音箱和琴颈部分使用当地整块胡杨木雕刻而成，有明显打磨后的光滑。音箱的外延残留有蒙皮的痕迹，琴杆材质为柽柳木，与琴体形成接近 90 度角形，琴杆稍向音箱方向倾斜，并有明显的系弦痕迹，与两河流域的角形箜篌相似。这两件箜篌结构、材质基本一致，除了大小不同外，主要区别还在于音箱的形状差异，大箜篌音箱大而深呈束腰状的长方形；小箜篌音箱小且窄呈梯形。[③]这两件箜篌的出土，证明了外来艺术本土化进程的事实，箜篌虽为外来器物，但材质却为当地出产胡杨木和柽柳木，但制造者是外域来者还是本地工匠，这个问题很难说清，这种现象在艺术传播中亦非常复杂。

此外，在新疆吐鲁番洋海古墓中，还出土了两件角形箜篌（图 3-20，此图为其中之一），经测定，推断为公元 5 世纪上半叶。箜篌出土时基本保存完好，结构、材质、形状与且末扎滚鲁克箜篌大体相同，所不同为琴体底部有一个三角形发音孔，并蒙有琴皮，羊肠衣所制琴弦穿过琴皮，系于线轴之上。更值得注意的是在底部蒙皮中间穿一根加工

---

①新疆维吾尔族自治区博物馆　巴音郭楞蒙古自治州文物管理所 且末县文物管理《新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告》，所载《考古学报》2003 年第 1 期，第 132 页。

②王博：《新疆扎滚鲁克箜篌》，载《文物》2003 年 2 期，第 56 页。

③新疆维吾尔族自治区博物馆　巴音郭楞蒙古自治州文物管理所 且末县文物管理《新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告》，载《考古学报》2003 年第 1 期，第 114 页。

精制的柽柳木棒，并用几个木条平均等距横于柽柳木棒之中，使之成为十字形状，后分别引出用羊肠衣所制的琴弦。[①]

上述约公元前6世纪至前2世纪新疆且末扎滚鲁克墓地及新疆吐鲁番洋海古墓出土的木质箜篌，正好填补了两河流域的箜篌在公元前7世纪前后，传入中亚地区的无实物及图像的空白。因为新疆地区事实上属广义的中亚地区。新疆地区的古代居民与欧亚草原北部的游牧民族塞种人(古波斯人称为“Saka”人，希腊文献称东东斯基泰人)有紧密的关系，有的学者甚至认为，他们皆为塞种人，[②]均起着联系着东西方文化交流的作用。因此，新疆扎滚鲁克墓地和洋海古墓出土的箜篌，大约在公元前6世纪至前4世纪，由东方的斯基泰人(塞种人)这一游牧民族随着物品及文化的交易往来，初次传入中国新疆的。新疆当地居民可能将传入的箜篌作为某种原始宗教信仰的法器，多用于巫师作法。



图3-20　洋海角形箜篌（贾嫚摄影）

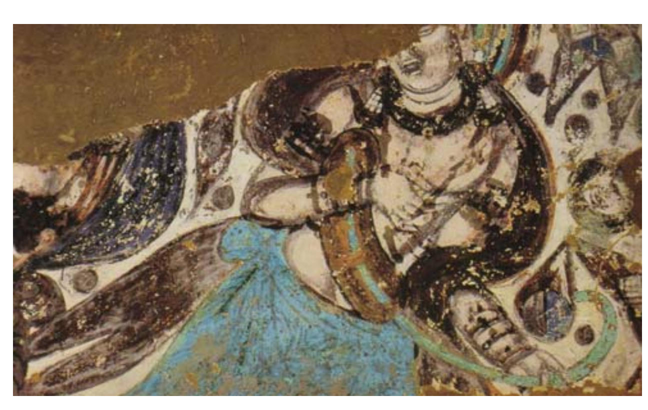


图3-21　持箜篌飞天

（图3-20采自作者拍摄于新疆吐鲁番博物馆出土文物厅，本图为箜篌复制品）

（图3-21采自郑汝中、台建群主编《中国飞天艺术》，合肥：安徽美术出版社，第53页）

到了公元前后，随着佛教信仰的日益兴盛以及丝绸之路的正式贯通，西亚波斯文化(又称为“伊兰文化”)和佛教发源地印度文化，更加迅猛的向东流播。“如果不是更早的话，在迦腻色迦统治时期(即在印度北部及阿姆河中游所建贵霜王朝君主)，佛教就已传播到了中亚，并开始向中国传播。”[③]源于自两河流域的箜篌，伴随着佛教的东传，首先在中国新疆地区(即狭义的西域地区)得到迅速的推广和使用，并有所改进和发展。在中亚丝绸之路沿途的石窟、寺院中造像和壁画都可看到箜篌图像。箜篌的又一次大规模传播当不会晚于这个时间。

现存的新疆库车(古称“龟兹”)克孜尔石窟、库木吐拉石窟、森木塞姆石窟，吐鲁

---

①笔者于2010年8月1日在新疆吐鲁番博物馆出土文物厅所见。洋海古墓考古发掘报告还未出版，参照吐鲁番博物馆-百度百科 http://baike.baidu.com/view/985318.htm

②王炳华：《古代新疆塞人历史钩沉》，载《丝绸之路考古研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社2009年版，第210-227页。

③加文·汗布里主编，吴玉贵译：《中亚史纲要》，北京：商务印书馆，1994年版，第69页。

番的吐峪沟石窟等，都遗存有箜篌图像。其中最为典型的是克孜尔石窟。此石窟大约始建于公元 3 世纪前[①]，在公元 6 世纪至 7 世纪达到最盛。保存较好的 74 个窟中，即有 26 个石窟群内绘有箜篌图像[②]，而箜篌图像中又以弓形箜篌最为多见，占其箜篌图像总量的十之近七。究其渊源，当与印度婆罗门教的主要拨弦乐器通过印度犍陀罗艺术伴随佛教传播有关。[③]在克孜尔以及周边众多石窟绘画中，弓形箜篌造型与印度、粟特大体相同，但仔细观察，却有差异。与上述印度婆罗门教主要拨弦乐器十分相近的弓形箜篌图像，则多见于 4 世纪前后这些石窟壁画的伎乐图中。

如克孜尔石窟第 47 窟，经碳 14 测定其年代为公元 4 世纪初。在后室顶部伎乐天人供养群中有一身横抱弓形箜篌，做弹奏状的飞天形象（图 3-21），她怀抱与印度维那形状非常相似之器物，圆弧形的弓形体形状，弦数均不超过十根。稍有区别的是弓形体下半部皮腔形状音箱的差别，以及弓形个体的细小差异[④]。印度维那在初入西域龟兹时体型较小，弧度不明显，在后期发展中箜篌弓体增大宽阔、富有张力。姚士宏先生亦指出，箜篌早期图像弓杆较粗，音箱较小，张弦较少，后期弓杆变长，底部音箱扩大，张弦增多。[⑤]皮囊体音箱宽阔的细微变化，弓形体流线形状的增强，明显溶入了龟兹土著风格，但弓体基本形态、演奏方法依旧保存。正如林谦三先生所描述：古之维那当时在弓的半部附贴着穿有响孔的皮槽，而张弦如竖琴的乐器，奏者挟抱皮槽于左肋，而右手执拨，以只手弹奏的。[⑥]

从克孜尔、赫色勒、库木吐喇石窟壁画观察，持琴于左肋为多，但也不乏挟抱于右肋；更有双手弹奏。[⑦]例如在库车苏巴什佛寺遗址发现的乐舞图壁画中箜篌乐伎使用双手弹奏（图 3-22），张十一弦，其弓形箜篌形制与库车其他壁画中的形状略有不同，与印度的纳加尔朱纳贡达入睡的女琴师（见上图 3-17）似乎更为接近。但是，在已发现的

---

①克孜尔石窟的建造时间未留下直接可靠的依据资料，国内外学者对克孜尔石窟的始建年代有所阐述和讨论，但未取得一致意见。阎文儒先生根据石窟不同造型以及内室壁画的风格题材，把克孜尔窟内四个区域保存较好的 74 个石窟分为四期：第一期、四个窟，为东汉后期。第二期、十二个窟，为西晋时期。第三窟、三十个窟，为南北朝到隋。第四期、二十五个窟，为唐宋时期。阎文儒先生的分类较具代表性。见阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，载《文物》1962 年第 7、8 期。

②本数据根据王子初先生《且末扎滚鲁克箜篌的性质结构及其复原研究》，《文物》1999 年第七期，第 51 页数据，与阎文儒先生上引文结合对比所得。

③伊斯拉菲尔·玉苏甫：《古老的乐器---箜篌》，载《西域研究》2001 年第 2 期。此文通过大量资料，将中国、印度、埃及、希腊等地遗存箜篌图像（包括雕塑、壁画、陶器、钱币、金属器皿等以及文献记载和图画）做详细的统计分析，其中印度婆罗门教的主要拨弦乐器是弓形箜篌，箜篌在印度分布情况是弓形箜篌 60 件，角形箜篌 6 件。

④克孜尔石窟箜篌图像除了皮腔音箱的形状差别、弦数的差异，另外弓形体上方有轸与无轸之别，以及弓首部的微小变化。例如克孜尔 92 窟箜篌图像有六个弦轸；第 38 窟箜篌图像弓体上部有饰物。但是弓形体相同，一些细小变化可能是艺匠根据自己喜好所为。

⑤姚士宏：《克孜尔石窟探秘》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社 2010 年版，第 181 页。

⑥林谦三：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社 1962 年版，第 215 页。

⑦在克孜尔石窟 13 窟、98 窟均有双手拨弹箜篌者，美国人瓦尔特·考夫曼《上古时代的音乐 古埃及、美索不达米亚、古印度的音乐文化》（文化艺术出版社，1989 年版）第 175 页云：有关维纳琴的最早文献资料，源出自吠陀时代（公元前 6 世纪）的《梵书》书，描述维纳琴要用十个手指来演奏，所以，E·尼耶胡伊斯认为这是一种弓形竖琴，该观点为其他学者所认同。

弓形箜篌乐师图像中大多一手竖持举弓，一手拨弹。这不同的演奏方法大概于琴师的演奏习惯和技艺高超程度的区别有关。这种皮囊腔发音结构的弓形箜篌为克孜尔石窟壁画乐器图像的典型代表，在随后西风东渐的进程中，不断发展变异，衍生出不同种类的乐器形态，可谓同根异枝。与 47 窟弓形箜篌造型几乎雷同的伎乐天人持箜篌图像，又见于同属龟兹的库木吐拉石窟第 58 窟和森木塞姆石窟第 46 窟等。

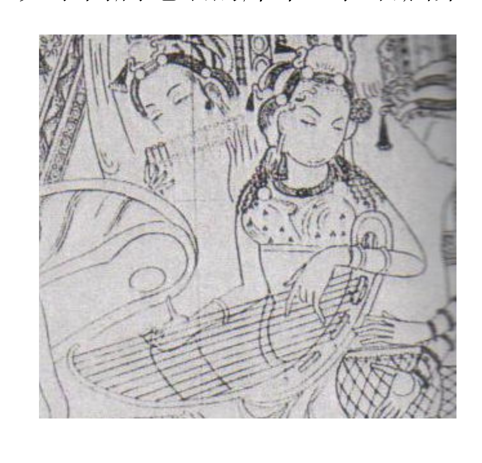




图 3-22　巴什佛寺遗址　　　　　　图 3-23　克孜尔尕哈 30 窟箜篌伎

（图 3-22 采自王子初、霍旭初主编《中国音乐文物大系》新疆卷，大象出版社，1999 年 10 月版，第 156 页。图 2·6·6）

（图 3-23 采自郑汝中、台建群主编《中国飞天艺术》，安徽美术出版社，第 59 页。上图）

在 6 世纪之前，新疆地区的角形箜篌仅见零星个例。从石窟中的箜篌图像来看，库车的石窟中弓形箜篌较多，也有少部分角型箜篌。属于 7 世纪的克孜尔尕哈 30 窟后室顶壁上绘有手持乐器等物的八身飞天，下着锦裙，手执乐器、散香器皿凌空飞舞。其中有一身手持箜篌的伎乐飞天，面部被划损，从壁画着色可知她裸露上身，臂着帛带，下着飞边锦裙奏乐飞行（图 3-23）。她手持的箜篌和新疆且末、洋海墓地出土物非常相像，尤其与洋海墓地出土箜篌最为相近。琴体音箱自下而上平直尖锐，与下方横梁基本构成一个直角，下面横梁略有上翘。整个琴体棱角分明，依左肋，双手拨弹。这样的琴体构造与公元前 5-6 世纪传入中国西域的箜篌结构基本一致，只是细微处略有差异。这种类型在克孜尔初期 4～6 世纪石窟壁画中时有发现。

克孜尔第 8 窟是一座中心柱窟，属于公元 7 世纪。后室设有佛涅槃台，已毁；后室顶部绘有伎乐飞天图[①]（图 3-24）。伎乐天人共有五身，上面有两身，一身手持排箫，一身散花；下面三身，一身手持五弦琵琶，一身持竖笛吹奏，前面一身头戴宝冠，身着帔帛，手持角形箜篌，依右肋双手弹奏。最重要的是伎乐天手中的箜篌音箱体明显宽阔增

①1906 年、1913 年德国人两次来到克孜尔考察，剥取大量精美壁画。第八窟后室壁顶伎乐飞天图现存德国柏林民俗博物馆，现只见黑白照片和线描图。





图 3-24 克孜尔第 8 窟乐舞飞天　　　　　　　　图 3-25　箜篌木雕图

（图 3-24 采自：王子初、霍旭初主编《中国音乐文物大系》新疆卷，郑州：大象出版社 1999 年版，第 57 页。图 2·1·20）

（图 3-25 采自：王子初、霍旭初主编《中国音乐文物大系》新疆卷，郑州：大象出版社 1999 年版，第 211 页。图 2·9·12b）

大，线条不再坚挺平直，棱角分明，取而代之的是稍有弧形的流线型体，与较为平直的梁之间构成一个直角，共鸣箱头部自下而上不再平直尖锐，而是弯曲锐化，琴体外观大大改观，增加了极强的审美性。另外，音箱下方脚柱颇为明显，可以使增大的琴体保持平稳，不论是在外观还是功能都趋于完善。1903 年在新疆库车苏巴什佛教遗址还出土了一件 7 世纪木胎大舍利盒，盒身所饰的乐舞图像中，有一站立弹奏角形箜篌的乐人，箜篌置于腰间，双手弹奏。①另外，在新疆库车克孜尔千佛洞还发现一件约为 6～7 世纪弹角形箜篌的木制雕像（图 3-25），现存德国柏林民俗博物馆。木雕通高 9.5 厘米，箜篌雕有七根琴弦，宽阔而弯曲的共鸣箱与横梁形成直角形状，下方脚柱更为明显。②箜篌造型几乎雷同的壁画图像又见于同属于龟兹国、稍晚的库木吐拉石窟第 58 窟、第 73 窟。这种角形箜篌造型在河西走廊的佛教石窟艺术伎乐天手中发挥到了极致。

在吐鲁番(古代高昌地区)及毗邻的河西走廊西部的敦煌，正如有的学者所说：这里“也在一定程度上流行角形竖琴(箜篌)，但并未空全排斥弓形竖琴。在整个和田地区(古称于阗)盛行角形竖琴，尽管周围地区弓形竖琴更占上风”③。这种分布情况，显示出中亚、中国、印度和西方之间音乐方面错综复杂的相互作用。也即是说，这一时期中国新疆出现的角形箜篌深受中亚河中地周边诸地的影响；而盛行佛教的印度弓形箜篌则是影

①孙机：《中国圣火·中国古文物与东亚文化交流中的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社 1996 年版，第 228-229 页。

②王子初、霍旭初主编《中国音乐文物大系》新疆卷，大象出版社，1999 年 10 月版，第 211 页。

③《中亚文明史》第四卷{下}，B 罗尔格仁、E 诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫,第十九章,音乐与音乐学,戏剧与舞蹈，第 521 页、第 528 页。

响新疆克孜尔等地弓形箜篌较多的重要因素。

值得注意的是，在中国公元 5 至 8 世纪古代文献中，记录了传入中国内地的中亚、印度和新疆地区的音乐，内中也提到了“竖箜篌”。如唐代杜佑撰《通典》卷一四六《乐六》、唐魏徵等撰《隋书》卷一五《音乐志下》等，记录了传入内地的中亚河中地区的“安国乐”，印度的“天竺乐”，新疆地区的“高昌乐”、“疎勒乐”、“龟兹乐”等的乐器组成中，均有“竖箜篌”或“凤首箜篌”(仅见于“天竺乐”，系属弓形箜篌之一种)；甚至所记今朝鲜半岛的“高丽乐”中，也有“竖箜篌”或“凤首箜篌”。由此可见，在新疆各地区形成的各种音乐的乐器中，由中亚和印度传入的竖箜篌占有重要的地位。

从公元 750 年开始，兴起于阿拉伯半岛的新宗教伊斯兰教逐步向东北方向扩张，影响着中亚的许多地方，战争侵略、信仰对抗使中亚处于一场变革中。佛教、伊斯兰教这两大宗教在中亚广为传播，他们各自用不同的方式记载音乐。佛教主张形象的描述神圣和凡俗的生活，包括用音乐描述。而伊斯兰教则禁止用图画反应音乐场景，并怀疑音乐的价值，《古兰经》（Qur’anic）的权威们也直接谴责音乐。而仅仅用文字记载音乐。[①]因此，在伊斯兰教逐步漫延的千余年中，西域再也未见到箜篌的踪影了。

四、唐以前箜篌在中国内地的流播与发展

西方的竖箜篌，何时传入中国内地？据《后汉书·五行志一》的记载：“(东汉)灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。此服妖也。”[②]此“胡箜篌”应即“竖箜篌”。又唐杜佑《通典》卷一四四《乐四》也记：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二絃，竖抱於怀中，用两手齐奏。俗谓之擘箜篌。”上述文献说明，至少在东汉灵帝之前，西方的竖箜篌已传入中国内地。德国学者冯·佳班亦同样认为箜篌是汉代传入中国的[③]。但日本学者林谦三先生认为，这一说法，其根据甚为薄弱，不足置信。他以为：“箜篌之传入内地可以推至魏、西晋时代，然其系统地传入时期，应当算吕光征龟兹的东晋孝武帝时代，即使再早一些时间，也不过东晋的初期。”[④]笔者认为，东汉灵帝时，箜篌从西域传入内地的可能是存在的，目前只是缺少考古资料的证据，或许当时的胡箜篌只在东汉宫廷出现，并未流传广播。

据上引《隋书·音乐志下》记载，西域的龟兹乐之传入内地，最早是在东晋十六国时，前秦苻坚遣吕光征西域，灭龟兹，“因得其声”，时在前秦建元二十年(384 年)。后

①《中亚文明史》第四卷{下}，B 罗尔格仁、E 诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫,第十九章,音乐与音乐学,戏剧与舞蹈。中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织，2010 年 1 月版，第 521 页。

②《后汉书志第十三·五行志一》，北京：中华书局 1979 年版，第 3272 页。

③德·冯·佳班著，邹如山译，《高昌回鹘王国的生活》，吐鲁番：吐鲁番市地方志编辑室出版，第 108 页。“只是到汉代才传入中国的箜篌（回鹘文称 qungkiu）在这里反而特别受人喜爱”。

④林谦三：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社 1962 年版，第 226 页。

吕光返河西建后凉政权，“吕氏亡，其乐(龟兹乐)分散。后魏(北魏)平中原，复获之。其声后多变易”。龟兹乐之传入中国内地，首先是毗邻在河西走廊地区，其乐中就有“竖箜篌”。同书记“天竺乐”传入内地的时间更早一些，文云：“天竺者，起自张重华(汉族在河西所建前凉政权,346-353 年在位)据有凉州,重四译来贡男伎,天竺即其乐也……其乐器有凤首箜篌……”[①]此后，在北魏建立后，灭北燕冯氏、北凉沮渠氏，通高丽、西域，又得疎勒乐、安国乐和高丽乐，此三种乐内均有“竖箜篌”。[②]

如果从文献所记天竺乐、龟兹乐传入中国河西的历史以及西方的竖箜篌正式传入中国内地，大致是 4 世纪东晋十六国时期。然而，从河西出土的魏晋时期的画像砖的箜篌图像来分析，上述结论也有疑问。1972 年在河西嘉峪关西晋 3 号墓出土的一方形画像砖上，绘有两个屈膝对坐的乐人，右边乐人怀抱弓形箜篌于左肋，左手抱琴，右手弹奏。[③]图像雕刻甚为简单，但弓形柱及底部共鸣箱清晰可见，且绘有 5 弦(图 3-26)。可见至少在西晋时，印度、中国新疆地区的弓形箜篌已传入河西地区。

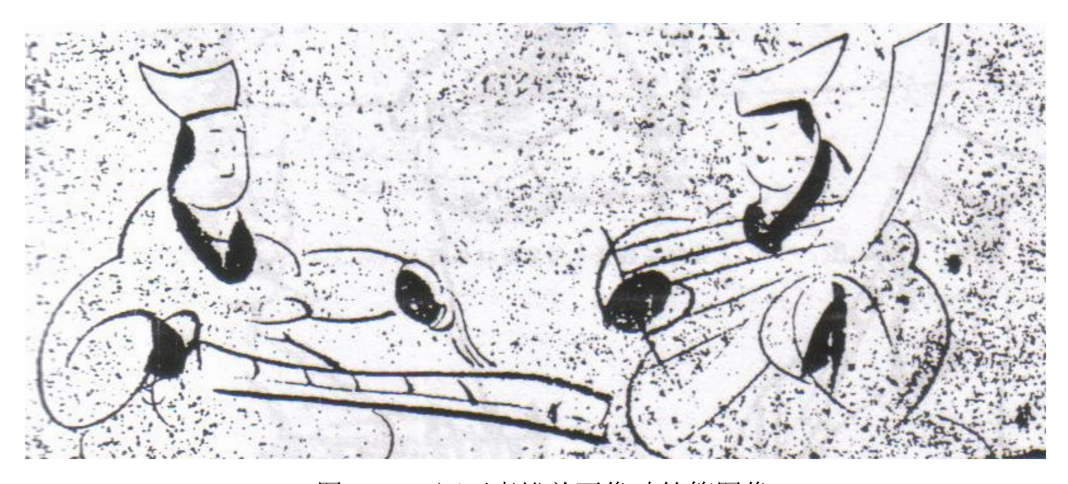


图 3-26　河西嘉峪关画像砖箜篌图像

（图 3-26 采自郑汝中、董玉祥主编《中国音乐文物大系》甘肃卷，郑州：大象出版社 1998 年版，第 243 页。图 2·7·2b）

不仅如此，西域的乐舞首先在河西走廊地区传播，并与当地乐舞相互融合，产生了称为“西凉乐”的新的音乐。《隋书·音乐志下》载：“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变‘龟兹’声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之‘西凉乐’。”[④]“至魏、周之际，遂谓之国伎。今曲颈琵琶，竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。”[⑤]可知西域龟兹乐是逐步演变为华夏中乐的。同书还记载了“西凉乐”的乐器组成，即“有锺、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五絃、笙、箫、大筚

---

①《隋书》卷一五《音乐志下》，北京：中华书局 1973 年版，第 379 页。
②《隋书》卷一五《音乐志下》，北京：中华书局 1973 年版，第 380 页。
③郑汝中、董玉祥：《中国音乐文物大系·甘肃卷》，郑州：大象出版社 1998 年版，第 242～243 页。
④《隋书》卷一五《音乐志下》，北京：中华书局 1973 年版，第 378 页。
⑤《隋书》卷一五《音乐志下》，北京：中华书局 1973 年版，第 378 页。

篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十七人”。内西域胡乐器与原中原乐器混合演奏，内仅箜篌，就有原有中原的卧箜篌和西方传入的竖箜篌。西凉乐在北朝时大规模传入长安、洛阳等地，建都于长安的西魏、北周以之为“国伎”。

正因为以上各种西域音乐及西凉乐在河西的流行，在河西的石窟中，多见有“竖箜篌”的图像，其中丝绸之路的门户敦煌的莫高窟的壁画最多，据统计大约绘有 278 余只，时代从 5 世纪初至至 10 世纪。如敦煌莫高窟存有北凉时期竖箜篌图像（275 窟）、北魏时期竖箜篌图像（248 窟、435 窟）、西魏时期竖箜篌图像（249 窟、285 窟、288 窟）以及北周时期竖箜篌图像（297 窟、301 窟、428 窟、430 窟）。这种图像一直延续向东，在沿途麦积山石窟也留下北魏竖箜篌图像（127 窟）。到隋代至唐初，西凉乐先后列入隋文帝所定“七部乐”、炀帝所定“九部乐”，唐武德初所定“九部乐”之内。其流行之广，可见一斑。

在北朝时期，以龟兹乐为代表的胡乐，从河西大量传入关中及河南、河北、山西、山东等地。尤其在长安，以角形箜篌为主的竖箜篌大为流行，有一些典型的图像可证。如在 1933 年出于耀县漆水河出土的北周时夏侯董祭乐舞造像碑佛龛下一组五位男胡伎乐舞图，其中一胡人弹箜篌线刻图，高鼻深目、蓄须卷发，为明显胡人装束，怀抱角形箜篌，箜篌下有脚柱，横梁上置流苏，张 15 弦；①2004 年在西安灞桥区湾子村出土的北周(581 年)五佛中，其中一尊佛立石像的莲座四周，有一幅乐舞线刻图，内有一正面乐伎怀抱一角形箜篌，所刻弦数较少；②在西安市未央区大明宫乡发掘的北周安伽墓出土的石榻后屏之二的乐舞图中，有席地而坐弹奏箜篌的乐人③；2003 年在西安未央区大明宫发现北周大象元年（579 年）史君墓，在石门门框有持箜篌飞天和石堂四壁上数例箜篌图像。④1953 年陕西兴平发现的北周（557-581 年）佛教石碑基座上有两例箜篌图像，一箜篌形体较大，一箜篌形体较小⑤。陕西药王山发现的隋开皇四年（584 年）张柒乐舞造像碑，仅存的左侧刻有乐队，共 8 人，第 5 人为持角形箜篌男乐师形象。⑥此外，1959 年在河南安阳发掘的隋开皇十五年 (595 年)张盛墓葬中，绘有一弹奏角形箜篌的乐人，怀抱弦数较多、共鸣箱较为宽厚⑦。2000 年在山西太原王家峰发掘的北齐徐显秀墓室北壁壁画宴饮图中，有一乐人弹奏的直角箜篌图像。⑧1999 年在山西太原发现的隋代虞弘

①方建军：《中国音乐文物大系·陕西卷》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 132 页。
②西安碑林博物馆编：《西安碑林佛教造像艺术》，西安：陕西师范大学出版社 2010 年版，第 92 页。
③陕西省考古研究所《西安发现的北周安伽墓》，载《文物》2001 年一期，第 14 页。
④西安市文物保护研究所：《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，载《文物》2005 年 3 期。
⑤单庆麟：《茂陵古佛座》，载《文物》1957 年 3 期，第 46—47 页。
⑥方建军：《中国音乐文物大系·陕西卷》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 122 页。
⑦考古研究所安阳发掘队《安阳隋张盛墓发掘记》，载《考古》1959 年 10 期，第 543～544 页。
⑧太原市文物考古研究所编：《北齐徐显秀墓》，北京：文物出版社 2000 年，图 15。

墓饮宴图中也有箜篌图像。[①]1982年在甘肃天水发现的隋唐石屏风石椁床正面壸门中刻有角形箜篌图像。[②]另外日本滋贺县美穗博物馆收藏的石椁床的萨保夫妻饮宴图中有角形箜篌图像。[③]波士顿美术博物馆收藏的安阳北齐石棺床上雕刻的乐舞图中也有角形箜篌的图像。[④]自北周以后，西安地区发现的考古资料中箜篌图像愈来愈多，其他地区也不时发现箜篌的各种图像信息，但所见器形均为角形箜篌，很明显此器凭借其较完善功能和优美造型特点逐步流入中原。

从上述竖箜篌传入中国内地的历史，大致可推测"箜篌"之语源。如前所述，在西方竖箜篌传入中国内地之前，内地至少在战国时就出现名为"箜篌"的乐器，最早名"空侯"或"坎侯"，即类似琴瑟的"卧箜篌"。到约公元4世纪从中亚、印度经中国新疆地区传入"竖箜篌"后，中国内地乐人遂将这种与卧箜篌有许多相似的弦乐器，沿用了"箜篌"之名，并以"胡箜篌"、"竖箜篌"加以区别。这种名称的沿用，很可能还受到来自西亚波斯人和中亚粟特人对这件乐器名称"Cank"、"Cngryc"或"Cangarya"与"箜篌"音相近的影响。

五、唐京城长安箜篌发展及其特点

到唐代，西域富有特色的艺术风格相当大程度影响了中国内地文化的发展。胡风、胡乐组成唐代乐舞文化中一个突出的因素，胡人的习俗在长安蔚然成风，以至于皇亲和贵族也接受了这种风气。这时从西方传入的乐器箜篌的演奏技艺也达到极高的水平，也更加注重器物本身装饰性，成为当时最流行的一种拨弦乐器，并替代中国卧箜篌。在原唐京畿今西安地区出土的大量墓葬雕像、雕塑、葬室壁画中，有很多箜篌图像造型。为了便于研究，下文将1949年以来西安及其附近出土与发现的考古资料中唐代竖箜篌图像按照年代顺序列表如下：

西安一带出土和发现的唐代竖箜篌图像列表

序号	时代	出土地点	图像类型	箜篌类型	箜篌特点	备注
1	贞观五年(631)	陕西三原李寿墓	共三例箜篌图像：石椁东壁、石椁北壁线	均为角形箜篌	音箱头部锐化，共鸣箱较宽大，立部乐伎所持箜篌绘有20余弦，线刻图坐部女伎所持箜篌、壁画女伎	陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974年9期。

①张庆捷、畅红霞等《太原隋代虞弘墓清理简报》，载《文物》2001年1期，第37页。
②天水市博物馆：《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，载《考古》1992年1期。
③美·安妮塔·朱里安诺　朱迪斯·勒内著　周晶译：《文化融合：美穗博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》，载周伟洲主编：《西北民族论丛》第一辑，北京：中国社会科学出版社2002年，第286页。
④姜伯勤：《中国袄教艺术史研究》，北京：生活·读书·新知三联书店2004年版，第302页。

			刻、墓室北壁壁画		所持箜篌弦数不清。	
2	贞观二十一年（647）	陕西礼泉李思摩墓	墓室西壁壁画	角形箜篌	箜篌伎怀抱箜篌作双手拨弹状，箜篌音箱宽厚饱满，饰以图案，弦数不清，箜篌图像残损。	昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版。
3	乾封元年（666 年）	陕西礼泉韦贵妃墓	后甬道东壁第三幅	角形箜篌	女伎短襦长裙，怀抱箜篌，依左肋跪坐毯上弹奏，箜篌形体小巧，属小箜篌类，张弦不足十根。	考察所得。
4	咸亨二年（671）	陕西礼泉燕妃墓	墓室后壁壁画	角形箜篌	乐伎所持箜篌音箱较为宽厚，头部锐化减弱，饰以图案，张十弦，左手持琴，右手拨弹。	昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版。
5	永昌元年（689）	陕西高陵李晦墓	前甬道西壁壁画	角形箜篌	乐伎站立持箜篌演奏，箜篌图像残损严重，仅见琴体中间部分、横梁和琴弦局部，残存图像可见张弦数根，属小箜篌类。	陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社 1998 年版。
6	神龙二年（706）	陕西乾县懿德太子墓	后室东壁壁画	角形箜篌	在捧物徐缓行进侍女图中，有一着红衣侍女怀抱角形箜篌，图中箜篌弓体饱满，音箱弧度明显，形体较大，音箱似饰以草纹，张不足二十弦，属大箜篌类。	陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组：《唐懿德太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
7	约盛唐时期	陕西省富平县吕村乡朱家道村墓	墓室东壁壁画	角形箜篌	乐伎为男装女伎，坐于舞筵之上，箜篌音箱头部圆润，琴体大气华丽，音箱饰以卷草纹，张 23 弦，下置流苏，角柱明显，可见有较典型半音器。	井增利、王小蒙：《富平县新发现的唐墓壁画》，载《考古与文物》1997 年 4 期。
8	开元十二年（724）	西安金乡县主墓	甬道西龛彩绘乐俑	角形箜篌	女骑俑怀抱箜篌，箜篌仅存弧形音箱和脚柱，下方横梁不存，音箱弦数难辨。音箱部饰以黑色卷草纹饰，乐伎右手执音箱根部，左手执脚柱。	西安市文物保护考古所王自力、孙福喜编著：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版。
9	开元十五	陕西富平	墓室东壁	角形箜篌	乐舞图残损严重，箜	陕西省考古研究院

	年（727年）	李邕墓	南部壁画		篌图像仅见琴体音箱上部，音箱头部似有锐化，音箱纹饰与李思摩墓、燕妃墓箜篌纹饰相近，弦数不清。	编著：《壁上丹青·陕西出土壁画集下》，北京：科学出版社 2008 年版。
10	天宝四载(745)	西安东郊苏思勗墓	墓室东壁壁画	角形箜篌	男乐人所持箜篌厚朴圆润，形体较大，共鸣箱上绘有图案，饰以流云卷草纹，张二十余弦，与竿联连处，为典型半音器。	陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勗墓清理简报》，载《考古》1960 年 1 期。
11	约盛唐时期	西安西郊插秧村唐墓	出土乐俑	角形箜篌	乐舞俑共八人，乐俑六人，舞俑二人，乐俑中有一乐人怀抱箜篌席地而坐，音箱圆润饱满，竖抱于怀，弦数目难辨。	陕西省文物管理委员会编：《陕西省出土唐俑选集》，北京：文物出版社 1958 年版。
12	约盛唐时期	西安中堡村唐墓	出土三彩骆驼载乐俑	角形箜篌	一男乐人怀抱箜篌盘腿坐置于驼背之毯上，双手作弹奏状，箜篌音箱宽厚饱满，音箱头部圆润无锐化痕迹，脚柱粗大明显，弦数不清。	陕西省文物管理委员会：《西安西郊中堡村唐墓清理简报》，载《考古》1960 年 3 期。
13	约盛唐时期	西安何家村窖藏出土	浮雕金杯	角形箜篌	金杯有八棱，棱框内有八个乐伎，分持不同乐器，其中一个为箜篌伎，持小箜篌，弦数难辨。	冀东山主编：《神韵与辉煌·金银器卷》，西安：三秦出版社 2006 年版，第 54 页。
14	约盛唐时期	不详	白玉带銙	角形箜篌	乐舞人物纹玉带板共九事，其中之一副白玉板上浮雕一披帛持竖箜篌乐人，双手拨弹，弦数难辨。	西安大唐西市博物馆藏。
15	约盛唐后期	长安南里王村韦氏家族墓	墓室西壁棺床之上壁画	角形箜篌	六合屏风图中第六合有一男子，手执箜篌架于肩上与捧琴侍女徐缓前行，音箱纹饰简略大方，张弦较少。	赵力光、王久刚：《长安县南里王村唐墓壁画》，载《文博》1989 年 4 期。
16	约盛唐至中唐时期	西安“小碑林”出土	石刻佛座	角形箜篌	佛座四面均有图像，正面刻一博山炉及两位供奉僧，箜篌伎位于佛座右侧执箜篌于怀双手作弹奏状，箜篌音箱头部浑圆，厚朴简单，未见横梁，	西安市文管处姜克任、刘炎：《西安发现唐代礼佛奏乐图石刻佛座》，载《文物》1984 年 10 期。

					弦数难辨。	
17	约盛唐至中唐时期	法门寺出土	鎏金伎乐纹银香宝子	角形箜篌	香宝子上有盖，盖面高隆，直口，深腹，沿面饰一周蔓草，腹壁錾刻乐伎和舞伎，其中有一箜篌伎，持小箜篌 ，依左肋站立奏乐，弦数难辨。	陕西考古研究所等编著《法门寺考古发掘报告》，北京：文物出版社 2007 年版，第 180 页。
18	约中唐时期	西安西郊陕棉十厂唐墓	墓室东壁壁画	角形箜篌	乐舞图左边第三位持箜篌乐人交脚而坐于毯上，箜篌音箱头部方正，琴体形状简略朴拙，音箱饰以简略图案，张十弦。	陕西省考古研究所:《西安西郊陕棉十厂唐墓壁画》，载《考古与文物》2002 年 1 期。
19	约晚唐时期	不详	银盏托	角形箜篌	鎏金伎乐纹银盏为上下两层，上面六瓣圆形相拥，表面光素，下面饰以乐舞人物，其一为箜篌伎，弦数难辨。	西安大唐西市博物馆藏。

根据上表所记以唐代京师长安及其附近发观和出土的有关箜篌图像的文物，结合文献，我们对唐代箜篌的特点作一较为深入的探讨。

（一）从箜篌的流播看，如前所述，源于西亚两河流域的箜篌，流播于中亚和南亚的印度，再传入中国的新疆及河西地区，最后流播于中国内地，特别是在唐时两京所在地长安、洛阳等地，呈现出蔚为大观之景象。从现存古龟兹克孜尔石窟、库木吐拉、森木塞姆石窟，古高昌柏孜克里克千佛洞、吐峪沟石窟，甘肃敦煌莫高窟、榆林窟、永登炳灵寺，天水麦积山石窟，陕西耀县药王山石窟，以及在西安出土文物中，可以清楚看到，公元 3 世纪后箜篌伴随佛教及其由中亚、印度东传至中国新疆、河西的过程。

但是，在公元 5 世纪后，流行于中国内地的箜篌，已渗入了一些中国传统文化的因素，在箜篌的器形、外饰等方面多有新的创造和改良，如龙凤呈祥、富贵牡丹的图案标示，已经给这件来自异域的乐器打上中国烙印，并逐渐形成自己的特点和风格。如同佛教本身的传播一样，唐代流行的箜篌又反过来自东向西影响着河西、新疆，甚至中亚等地的的箜篌艺术。在河西走廊一带的石窟壁画，西域高昌、古龟兹的石窟壁画均可看到这种流播趋势。比如，7 世纪后，在新疆的石窟中，角形箜篌的图像数量增加，箜篌造型也发生变化，共鸣箱形状逐渐宽大，与较为平直的梁之间构成一个直角特征，头部造型呈圆弧状且锐化程度减弱，琴体脚柱明显增长，弦数增加。这样的造型成为流行于古龟兹的主要箜篌类型。这种类型的箜篌在中国内地却早于西域，昭示了它一方面接受西

方的外来文化，一方面也接受来向东面内地传统汉族文化的影响。这种东、西方文化刺激力的不断交换，对箜篌的发展产生了重大影响。

（二）从箜篌在唐代乐舞中的地位来看，这件来自于两河流域，途径中亚草原通道，广纳厚积，溶入诸多中西方不同民族、不同国家、不同地区的元素的乐器，在唐代的乐舞中占有十分重要的地位，至盛唐时达到极盛。唐代，中国内地偏爱“胡乐”(西域音乐)。由于竖箜篌音色柔美清澈，表现力强。“急弹好，迟亦好；宜远听，宜近听；”[①]更是“胡曲汉曲声皆好，弹着曲髓曲肝脑[②]。”其独特的艺术魅力，在隋唐受到上至皇宫显贵，下到市井庶民的喜爱，在隋唐时期广泛应用于宴会、庆享、及民间乐舞中。隋代朝廷宴享用九部乐，别为雅俗，即清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕九部，唐代承隋旧制，增加一部燕乐（此为狭义之燕乐），改礼毕为高昌乐，为十部乐。《唐六典》载十部乐除了康国伎未出现箜篌外，其他九部乐所用乐器均有箜篌。

此时，箜篌在外形、功能、演奏技法等方面得到长足发展，广泛被用于燕乐，立、坐两部乐，以及开元、天宝甚为流行的胡部新声等。如淮安靖王李寿墓三例竖箜篌图像(上表之 1)，太宗妃燕妃墓竖箜篌图像（上表之 4）和懿德太子墓竖箜篌图像等（上表之 6）；唐睿宗之女代国公主墓碑上书“至于箜篌笛琴………随手便合，有若天舆，寔同生知。”[③]文字记载与图像并存，都说明了胡箜篌在唐代宫廷中所产生的重大影响。

唐代著名诗人李贺、顾况、元稹、杨巨源等也留下了吟诵箜篌之佳作。[④]箜篌的声音遍布社会各个阶层，上至皇宫诸侯，下至闾巷坊里，为唐代乐舞的兴盛起到了推波助澜的积极作用。不仅如此，箜篌还作为风格独特的画面出现在玉器、金银器皿的装饰中，如，大唐西市博物馆藏玉带上弹奏竖箜乐人（上表之 14）；西安何家村出土的浮雕金杯，金杯棱框内有箜篌伎图像（上表之 13）。法门寺出土鎏金伎乐纹银香宝子腹壁錾刻有角形箜篌图像。（上表之 17）。可以说，在盛唐时，胡箜篌吐旧纳新、兼容并蓄，获得了前所未有的发展，逐渐形成有中国特色的风格特征，成为中国唐代代表性乐器之一。

（三）从唐代箜篌的形制和类别看，在京师长安发现和出土文物上的箜篌图像，基本上都是角形箜篌，很难见到如印度及中国新疆克孜尔石窟中占优势的弓形箜篌。这种角形箜篌也就是隋唐史籍所记载的“竖箜篌”。这种情况与西亚和中亚地区在公元前 1900 年后，角形箜篌逐渐取代弓形箜篌的发展趋势是一致的。其主要原因是角形箜篌的优点

---

①清 • 彭定求等编《全唐诗》卷二百六十五，顾况《李供奉弹箜篌歌》，北京：中华书局，第 2947 页。

②清 • 彭定求等编《全唐诗》卷二百六十五，顾况《李供奉弹箜篌歌》，北京：中华书局，第 2947 页。

③王昶辑：《金石萃编》第二册卷七八，北京：中国书店 1985 年版，唐三八。

④《全唐诗》吟诵箜篌诗篇有唐 • 顾况《李供奉弹箜篌歌》，《全唐诗》卷二六五，北京：中华书局，第 2947 页；唐 • 李贺《李凭箜篌引》《全唐诗》第三九 0 卷，北京：中华书局，第 4392 页；唐·李商隐《代赠》，《全唐诗》卷五三九，北京：中华书局，第 6151 页；唐·杨巨源《听李凭弹箜篌二首》，《全唐诗》卷三三三，北京：中华书局 1960 年 4 月版，第 3738 页；唐 • 盧仝《楼上女儿曲》《全唐诗》卷三八九，北京：中华书局，第 4378 页；唐 • 元稹《六年春遣怀八首》《全唐诗》卷四百零四，北京：中华书局，第 4512 页。

较弓形箜篌的更多，琴体制作科学，制作更为简便，共鸣箱与较为平直的梁之间构成一个直角，致使琴身更为牢固，张弦并随之增加，有23弦左右，音域扩大，极大丰富了音乐表现力。因而，使之成为箜篌艺术在中国流播的主体代表。

这种流变中的器物在步入中土后，又有所发展和变革，在兼承北朝及隋角形箜篌特点上，更充满鲜明的唐代特点，体现了箜篌不断本土化的过程。以笔者所见，在西安一带出土的文物中，初唐李寿墓箜篌图像和盛唐朱家道村唐献陵陪葬墓箜篌图像最为完整、精美，金乡县主墓箜篌图像最为独特。以它们为代表的箜篌形象体现了唐代箜篌的风格特点，它们的图像再现，为研究唐代乐舞艺术提供了不可多得的依据。

从图像观察和史料对比，弦数不同、大小形状有所差异，属两个不同箜篌类型。正如文献所记："故燕乐有大箜篌、小箜篌，音逐手起，曲随弦成"，并且"以合二变"。[①]这两种箜篌形制有所区别，音高也会不同，陈旸在《乐书》亦记录了两种箜篌在高音、低声部中的使用。从外形观察，大箜篌形制古朴秀美，音箱头部锐化明显，有柔姿绰约之感，从音箱系弦口观察约张二十余弦；小箜篌厚朴华美，音箱头部锐化柔和，有大气健美之感。李寿墓中箜篌在造型上承北周、隋之清婉秀美，如西安灞桥区湾子村出土的北周立佛石像的莲座四周乐舞线刻图中乐伎所执箜篌相似（图3-27）。并开创了初唐雍容大度之新风。从大、小箜篌的特点观察，反映了竖箜篌为适用而发生的种类变化。





图3-27　北周箜篌（麻延章绘 ）



图3-28 李寿墓壁画箜篌图

（图3-28采自昭陵博物馆编《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社2006年版，第49页。图12）

在西安地区出土的考古文物资料中，以笔者所见，初唐李寿墓箜篌和盛唐朱家道村唐献陵陪葬墓中箜篌图像最为完整、精美，金乡县主墓箜篌伎俑最为独特。以它们为代

①陈旸：《乐书》，影印文渊阁《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆1986年版，第211册第565页。

表的箜篌形象体现了唐代箜篌的风格特点，它们的再现，为研究唐代乐舞艺术提供了不可多得的图像资料。

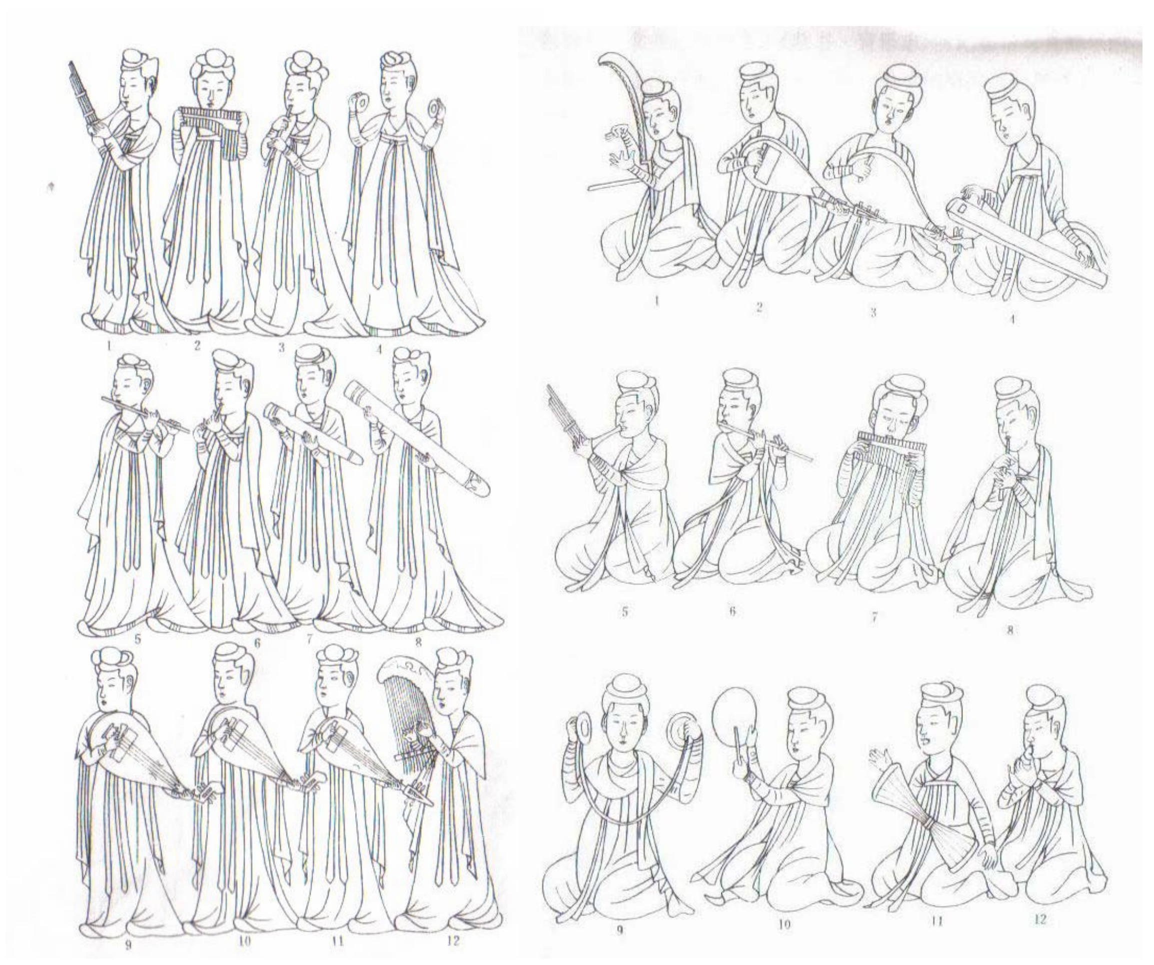


图 3-29　李寿墓立部乐伎图　　　　　　　　图 3-30　坐部乐伎图

（图 3-29、3-30 采自孙机《中国圣火》，沈阳：辽宁教育出版社 1996 年版，第 225、226 页。图二五、图二六）

李寿墓中箜篌图像是初唐壁画、雕刻艺术中乐舞图像最为精美和完整，在墓室壁画中，棺椁内部均存有竖箜篌图像，如壁画乐舞图（图 2-28）、线刻立部乐伎图（图 3-29 中立部乐伎中 12）和坐部乐伎图（图 3-30 中坐部乐伎中 1），从图中观察箜篌音箱逐渐增加弧度，变得宽厚起来，但音箱头部锐化仍未改变，在保持魏晋清骨秀风中，又增加昂扬向上之精神风貌，这种挺拔健美是初唐箜篌图像所表现出的整体风貌。在随后时期墓室壁画中，仍可看到不同纹饰、不同共鸣箱形状的大、小竖箜篌形象，但整体风格是在继承魏晋遗韵中又开新风，可以说，这几例箜篌形象反映了初唐时期社会变革的过程，是初唐人文精神风貌在乐舞艺术的折射。如贞观二十一年（647），李思摩墓西壁中一怀抱箜篌作双手拨弹状乐伎（图 3-31，上表之 2）；乾封元年（666 年）韦贵妃墓后甬道东

壁的箜篌女伎图（上表之 3）；咸亨二年（671）年燕妃墓后壁乐舞图中一左手持琴，右手拨弹箜篌乐伎（图 3-32，上表之 4）；以及永昌元年（689 年）李晦墓东壁乐舞图中的箜篌乐伎(图 3-33，上表之 5)。这种小型箜篌琴弦较少，音箱已有明显装饰，头部锐化减弱，琴体造型华美，下置流苏，可一手执琴，一手弹奏；也可边行边奏。这种小箜篌一直流传至 16 世纪后半叶，清《续文献通考》载："小箜篌，女子所弹，铜弦，缚其柄于腰间，随弹随行，首垂流苏，状甚美观"。[①]上述小箜篌图像与前述 1903 年在新疆库车苏巴什雀离大寺遗址出土的一件 7 世纪木胎大舍利盒出现的箜篌造型极为接近，奏乐图中可清楚看到弹奏箜篌的男子把琴柄缚于腰带上，与《续文献通考》载"缚其柄于腰间，随弹随行"相吻合。





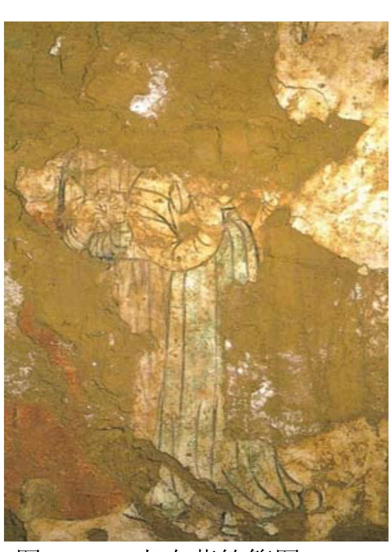


图 3-31　李思摩墓箜篌图　　图 3-32　燕妃墓箜篌图　　图 3-33　李晦墓箜篌图

（图 3-31 采自昭陵博物馆编《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版，第 49 页。图 12）
（图 3-32 采自昭陵博物馆编《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社 2006 年版，第 173 页。图 144）
（图 3-33 采自陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社 1998 年版，第 64 页）

在富平县吕村乡朱家道村唐献陵陪葬墓区发现的一座盛唐墓东壁乐舞图中有一箜篌图像(图 3-34，上表之 7)，箜篌为有脚柱的大箜篌，琴体雍容华贵、音箱圆润饱满，琴身所饰卷草形华美图案是盛唐时流行的一种式样；敦煌莫高窟 172 窟中不鼓自鸣图中箜篌的样式即似这种卷草纹样。此外，音箱头部锐化程度几乎消失，成为椭圆形状，张 23 弦，暗合"二十三丝动紫皇。"[②]与《旧唐书·音乐志》所载"体曲而长，二十有二弦"，[③]最为接近，脚柱增大增长，更加利于琴身的稳固。由此可明显看出盛唐箜篌在继承初唐新风基础上发生的新变化。

---

①清乾隆时敕撰《续文献通考·卷一百九十·乐考》影印本。
②唐·李贺《李凭箜篌引》《全唐诗》第三百九十卷，北京：中华书局，1960 年 4 月版，第四三九二页。
③后晋·刘昫等撰《旧唐书·音乐志》，中华书局，1975 年 5 月版，第 1077 页。唐·杜佑《通典》亦载：竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二絃，竖抱於怀，用两手齐奏。俗谓之擘箜篌。



图 3-34　朱家道村唐墓乐舞图

（图 3-34 采自井增利、王小蒙《富平县新发现的唐墓壁画》《考古与文物》1997 年 4 期。封面图）

在金乡县主墓中骑马弹箜篌女俑所持箜篌属小箜篌(图 3-35，上表之 8)。箜篌仅存上部曲木音箱部分和下方脚柱。从乐器残存部分观察，音箱宽阔完整，在黄褐彩的琴体上饰以黑色流云卷草纹样，横梁毁损，弦数不清；需要注意的是箜篌音箱线条已非常柔和，从乐伎俑后面观察（图 3-36），木质音箱形状呈曲形，原本“钩心斗角”的锐角已蜕变为混润的圆角。这件骑马伎乐女俑极为罕见，所抱箜篌雍容华美。盛唐时社会的富足使人们的精神状态、思想意识、审美趣味发生了很大变化，从初唐的挺拔健美到武周时期的放达英武，至“唐开元、天宝之间，承平日久，世尚轻肥”[①]。这种雍容富贵、安于享乐的社会风俗是唐人生活在太平盛世的折射。此时的箜篌形体与世风相合，音箱形状不仅宽大肥厚，姿容也更加华丽丰润、有富贵气；琴体装饰性的醒目点缀已成为唐代乐舞一道亮丽的风景。同时，箜篌音箱已不再满足于一般的普通装饰，更用金片、螺壳、宝石、翠玉等物制成花纹、凤纹、草纹镶嵌在箜篌音箱上，成为盛唐时期的著名的“钿箜篌”。正如唐诗所咏：“虽同锦步障，独映钿箜篌[②]。在日本奈良市正仓院至今保存的中国唐代的钿箜篌就可以清楚看到这一结构。

①北宋・郭若虚著，《图画见闻志》，凤凰出版传媒集团，合肥：江苏美术出版社，2007 年版，第 169 页。
②唐·李商隐《代赠》，《全唐诗》卷五三九，北京：中华书局，1960 年 4 月版，第 6151 页。



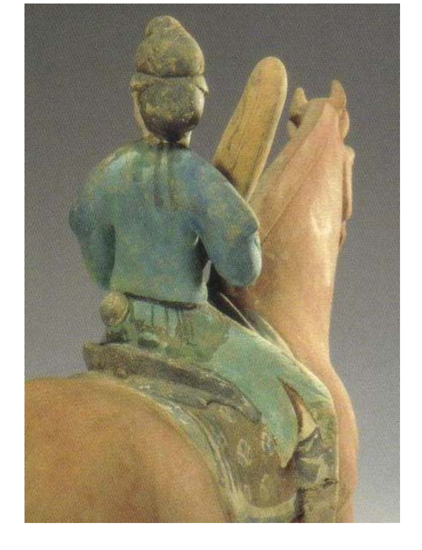


图 3-35　箜篌伎正面　　　　　　　图 3-36　箜篌伎背面

（图 3-35 采自西安市文物保护考古所王自力、孙福喜编著《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社 2002 年版。图版 64）

（图 3-36 采自西安市文物保护考古所王自力、孙福喜编著《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社，2002 年版。图版 63）

西安东郊发掘的天宝四载(745 年)唐苏思勗墓东壁壁画乐舞图（图 3-37，上表之 10）中的箜篌①，与金乡县主墓彩绘骑马伎乐女陶俑中所持箜篌装饰花纹相同，曲木音箱均饰以流云卷草纹。这样的纹饰可能是开元、天宝箜篌装饰的流行样本。壁画乐舞图中持箜篌男乐人位于下图中右边坐部第三人，所持箜篌形体较大，应属大箜篌一类，张二十余弦，音域较宽。

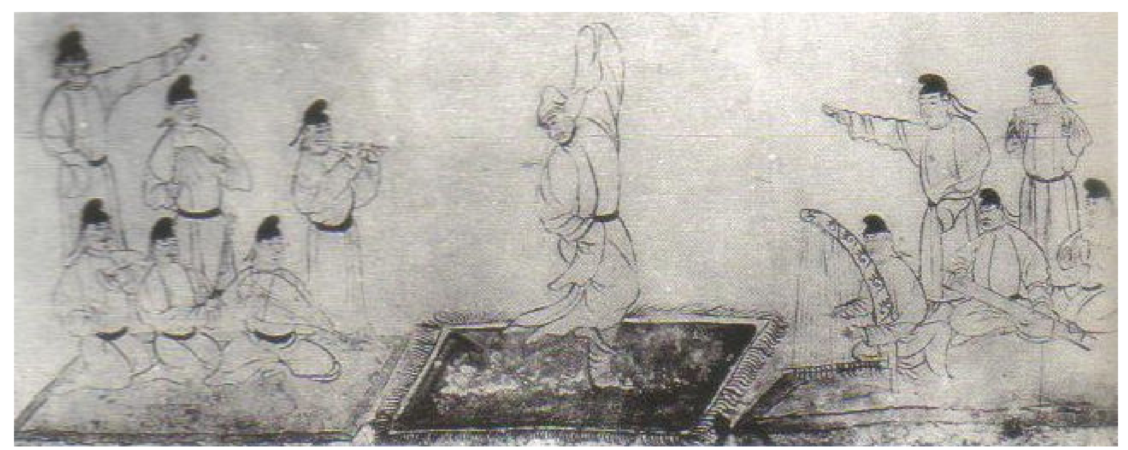


图 3-37　苏思勖墓乐舞图

（图 3-37 采自：刘东升、袁荃猷编撰，《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社出版，1988 年版，第 83 页Ⅲ －19）

值得注意的是，此箜篌共鸣箱与竿联连处，结构复杂，为典型半音器箜篌。据西方

①陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勗墓清理简报》，载《考古》1960 年一期，第 36 页。刘东升、袁荃猷编撰，《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社出版，1988 年版。

学者研究，所谓“半音器箜篌”，是在共鸣箱与琴梁之间有一个可旋转的锯齿状铁栓部件，用于连接琴身和琴梁，“如此细的琴梁能承受住琴弦紧绷的巨大拉力，真是一种机械学的奇迹……与传统的近东角形竖琴(箜篌)粗大的琴梁和沉重的梯形共鸣箱完全不同。”而这种对原西方角形箜篌改革的半音器箜篌，据西方学者研究，可能正是发源于东方的中国。[①]上述唐苏思勗墓东壁壁画乐舞图中的箜篌图像，以及日本奈良市正仓院保存的中国唐代箜篌（图 3-38）也可以清楚看到这一结构的成熟展现（图 3-39）。[②]



图 3-38　正仓院藏中国箜篌

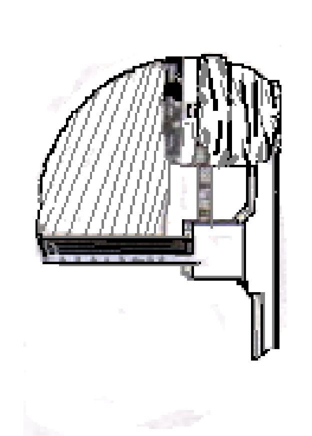


图 3-39　箜篌小铁栓结构　（贾嫚绘）

（图 3-38 采自：刘东升、袁荃猷编撰《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社 1988 年版，第 103 页。图Ⅲ －89）

（四）从唐代弓形箜篌的变化看，有名为“凤首箜篌”的出现。隋唐文献最早记载“凤首箜篌”，是《隋书》卷一五《音乐志》，内云：“天竺者，起自张重华(汉族在河西所建前凉政权，346-353 年在位)据有凉州……乐器有凤首箜篌”；杜佑的《通典》卷一四六《乐六》载：“凤首箜篌，颈有轸”；宋代陈旸撰《乐书》亦曰：“凤首箜篌出于天竺也，其制作曲颈凤形焉”。书中所述凤首箜篌乃出自天竺（印度），但据文献资料及遗存图像考察，印度弓形箜篌既无凤首之名，更无凤首之饰。那何来凤首箜篌呢？国内学者对“凤首箜篌”也有不同的释义。我们基本同意有的学者的解释，即所谓“凤首箜篌”的语源来自唐代乐人对印度传入的弓形箜篌(维那)的称呼，因中国乐人在弓形箜篌上加凤首之饰，故有此名。但是，所谓的“凤首箜篌”，不一定要有凤首作装饰，只要是源于印度，经中国新疆、河西传入的弓形箜篌，均可称为“凤首箜篌”。[③]如前所述，这种弓形箜篌与上述角形箜篌(竖箜篌)有明显的不同；它是由印度或中亚首先传中国新疆

①《中亚文明史》第四卷{下}，B 罗尔格仁、E 诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫,第十九章,音乐与音乐学,戏剧与舞蹈。中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织 2010 年版，第 526 页。

②刘东升、袁荃猷编撰，《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社，1988 年 11 月版，第 103 页。从正仓院保存的这件箜篌残件来看，有共鸣箱、横梁、铁栓、脚柱、琴槽、系弦遗痕等，这是迄今为止发现的唐代箜篌实物，弥足珍贵，对研究箜篌发展历史和中日文化交流意义重大。

③见高德祥：《凤首箜篌考》，载《中国音乐》1990 年 1 期，第 1 页。

地区，再传入河西走廊。此时的弓形箜篌在这里融合改良，兼容胡汉之所长，增加了符合中国审美的凤形装饰，使其更具中国特色，后随着《天竺乐》而传入长安等地，成为隋《九部乐》、唐《十部乐》中《天竺乐》的重要乐器。《新唐书》中所記的《高丽乐》亦有凤首箜篌的记载[①]，不过所记“楸木为面，象牙为捍拨”，与《隋书》、《通典》所记凤首箜篌均有差异，其风格特征明显更为复杂多样。

上引嘉峪关出土的魏晋砖墓壁画所示的弓形箜篌，虽未有凤首装饰，但却具备印度弓形箜篌的特点，故有专家认定为凤首箜篌。[②]此当为河西发现的最早的“凤首箜篌”图像，证明印度的弓形箜篌传入河西时间，早于文献所记之前凉张重华之时。敦煌莫高窟、榆林窟中，凤首箜篌图像自唐始有，最早见于莫高窟初唐 335 窟中；此后，从唐、五代、宋至元代的壁画中均有凤首箜篌，其头饰除有凤首外，还有头部饰以三味耶形、三钴状、轸状、龙首和蛇首的。[③]唐德宗时期（780—805 年），骠国(今缅甸)向唐王献乐，乐中亦有凤首箜篌。《新唐书》卷二二二下《骠国传》：记，骠国乐“有凤首箜篌二：其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一顶有条，轸有鼍首。”[④]骠国地处东南亚，为唐代南海诸国之一。南海诸国文化深受印度影响，其乐多为天竺乐，故印度弓形箜篌(维那)在这一带流行是很自然之事。骠国向唐朝进乐，先通过南诏，到今四川成都，进谒唐剑南节度使韦皋，“其所献乐，当为韦皋改编过的南诏乐，而非骠国乐。”[⑤]可能此时将骠国之弓形箜篌之一附之以凤首，以取祥瑞。

史料典籍中的凤首箜篌“其上颇奇巧也”，在“天竺乐”、“高丽乐”、“骠国乐”以及扶娄(疑为“扶南”，即今柬埔寨)、高昌等国均有此乐器。[⑥]可是，长安为唐王朝京畿所在，凤首箜篌作为文化交流或为列国朝贡之物，传入长安是不用怀疑的。但是，从上表中看出，在今西安地区所发掘的考古资料中，均未见关于弓形箜篌或由弓形箜篌变化而来的有凤首的弓形箜篌任何图像或实物，这个“奇巧”的器物仅仅留存于字里行间。究其原因，首先是凤首箜篌本身的不可改变之缺陷，使之不能播及广远，更不能久存于世。凤首箜篌弦数一般为一至六弦，其乐弓体造型使之不可张弦过多、过紧，否则易损易折。这样势必影响其音域的自由表现。其次，凤首箜篌仅凭华美外表在唐时虽得一席之地，但当时内地以龟兹乐、西凉乐为主流，天竺乐与之相比，则不可同语。作为天竺

①《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，北京：中华书局 1975 年版，第 470 页。
②牛龙菲著《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，兰州：甘肃人民出版社，1981 年版，第 16 页；又上引《中国音乐文物大系》甘肃卷，郑州：大象出版社 1998 年版，第 242 页。
③高德祥《凤首箜篌考》，载《中国音乐》1990 年第一期，第 11 页。
④《新唐书》卷二二二南蛮下，北京：中华书局 1975 年版，第 6312 页。
⑤参见周伟洲《扶南乐与骠国乐》《民族学通报》第一缉，昆明：云南大学出版社，第 289 页。
⑥马端临撰《文献通考》卷一三七•乐考十，浙江古籍出版社，2000 年 1 月版，第 1681 页载：凤首箜篌出于天竺伎也，其制作曲颈凤形焉。扶娄、高昌等国凤首箜篌，其上颇奇巧也。

乐中的一件乐器，虽然颇具奇巧，但在唐代音乐中所处位置以及使用功能的缺憾，致使未能广播于民间。但是，在理想的佛国天地，如新疆唐代佛教石窟壁画、甘肃敦煌等地石窟壁画的“礼佛图”中，这种华丽、美观的“凤首箜篌”则有较多的图像。在西安考古资料中，则难觅其踪也就并不奇怪了。

第五，从唐代竖箜篌发展的趋势来看，唐天宝十四载(755 年)安史之乱结束了唐的盛世景象。时局不稳，社会动荡，藩镇割据，中央皇权逐渐衰落等各种因素，造成皇室贵族、达官显贵们墓葬规格简化，随葬物品简陋，墓室壁画减少。其各种造像、壁画、俑类乐舞场面锐减，也在所难免。一方面社会的衰落导致整个艺术水平的下降，另一方面社会精神风貌的萎靡，使此时乐舞壁画呈现出颓废之态。箜篌在这样的重大社会变革中势不可免、首当其冲，而随之沉落。

盛世之后的沉寂，重新改变了人们对乐舞艺术的审美，逐渐向汉族传统审美观回归，作为外来的胡乐乐器的竖箜篌，亦日趋衰落。盧仝有诗云：“箜篌历乱五六弦，罗袖颜面啼向天”[①]；元稹亦有诗云“今日闲窗拂尘土，残弦犹进钿箜篌。[②]”至大中年间以后，西安地区出土文物中，箜篌图像就很少见到了。

箜篌在长安地区的沉浮与政治、经济、宗教信仰、审美趣味紧紧相连。从唐人段安节《乐府杂录》所云，“胡部中此乐妙绝，教坊虽有三十人，能者一两人而已”的片言碎语中，箜篌沉落之颓势已见端倪。竖箜篌在安史之乱后，逐渐衰落的原因有以下几点：首先是安史之乱后，内地汉人对以安禄山、史思明等胡人的愤恨，随之排斥胡人文化，“胡”箜篌当不可免。其次在武宗的“会昌法难”[③]中，这件与佛相伴的外来之乐器，复遭劫难。再者，在晚唐的西风残影中，经济衰退，民不聊生，处于声色之中的箜篌，难有立身之地。

尽管如此，在唐末、五代时期作为一种已本土化的乐器竖箜篌，宫廷及达官贵人的乐舞中，仍然存在。如西安大唐西市博物馆藏晚唐鎏金伎乐银盏托上的的箜篌图像(上表之 16)，后梁义武军节度使王处直墓箜篌伎[④]，后晋冯晖墓箜篌乐伎[⑤]，以及四川前蜀王建墓箜篌伎[⑥]、南唐周文矩的《合乐图》中竖箜篌等[⑦]。但其所绘之竖箜篌则一改唐时的厚朴浑圆，回映清婉秀骨之风，无法改变中晚唐及五代时之颓废之态，仅可以说是唐代箜篌的回光返照，更是对传统审美回归的具体反映。至宋以后，箜篌便慢慢消沉，渐渐衰落，至明代便形影具无了。

①盧仝：《楼上女儿曲》《全唐诗》卷三八九，北京：中华书局 1960 年版，第 4378 页。
②元稹：《六年春遣怀八首》《全唐诗》卷四百零四，北京：中华书局 1960 年版，第 4512 页。
③“会昌法难”，是在会昌年间（公元 841 年-846 年）唐武宗下诏的灭佛事件。
④河北省文物研究所、保定市文物管理局《五代王处直墓》，北京：文物出版社 1998 年版，第 39 页，彩图 50。
⑤咸阳市文物考古研究所编著《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版，第 16 页。
⑥冯汉骥：《前蜀王建墓发掘报告》，中国科学院考古研究所编辑，北京：文物出版社 1964 年版。第 29 页，图西五。。
⑦刘东升、袁荃猷编：《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社出版 1988 年版，第 89 页。

第四章　以舞蹈为核心的专题研究
——唐代乐舞图像程式化考论

乐舞艺术发展如同一切事物发展规律一样，有一个萌蘖、演变、成熟的过程，当内容、题材、形式、技巧都趋于完备，并被熟练掌握之后，便会进入不断重复模仿阶段，开始程式化进程。这是一切艺术，包括唐代乐舞艺术发展存在的规律，这种规律也反映到文物资料中的乐舞图像之中。于是，文物中的唐代乐舞图像往往存在着艺术上的程式化问题。所谓“程式”， 乃万物之法则。“程者，物之准也”，[①]“式，法也”。[②]

乐舞是人类现实社会中精神领域审美的高度体现，其根本形态是程式化的组成。纵观汉至唐代存留的乐舞图像，其乐姿舞容有若干类型，呈现出若干程式。从这些乐舞艺术创造思维的角度来看，当某一种表演程式形成后，并顺利到达理想的彼岸，实现审美者的理想，以此建立相对稳定的系统，形成某种行之有效，且具约束力的定式和框架，使后来者有所遵循、依赖和借鉴。这是一种易于掌握，又能够发挥作用的方法。这种程式化法则对唐代乐舞的影响和乐舞图像的生成作用巨大。唐代乐舞是诉诸表演的音乐舞蹈形式，主要包含中国传统艺术和外来不同民族艺术成分，融合发展后必然会趋于程式化，这是艺术成熟的重要标志。顺着唐代乐舞的程式化图像，仿佛触摸到遥远的汉魏南北朝、隋唐时期以及当年中亚诸国粟特人一路东进中土播撒文明的痕迹。以下不揣固陋，跟随中西方乐舞相互交融的场面，见证一个又一个逐步演变的乐舞画面，找寻唐代典型舞蹈中程式化历程。

一、唐代以前乐舞图像的程式化——以“长袖舞”和“胡舞”为例

目前我国境内见诸考古发掘的汉至南北朝有典型中国传统舞蹈图像和外来胡人舞蹈图像甚多，如果仔细、深入研究，就会发现这一类图像多有雷同、相似之处。这既反映了汉至南北朝的传统汉族舞蹈与域外传入的胡舞本身的发展和传承，以及形成为乐舞艺术的程式；也反映出描绘上述汉唐乐舞的图像的程式化。兹举当时流行的“长袖舞”和“胡舞”为典型例证阐释之。

（一）河南密县打虎亭汉墓石刻乐舞画像

①荀子：《荀子·致士篇》，太原：山西古籍出版社 2003 年版，第 173 页。
②王文元：《亨嘉五论·人与道》卷一，北京：中国档案出版社 2007 年版，第 222 页。

1959 年 12 月在河南密县打虎亭村西发现两座并列的汉墓，位于西侧编为一号墓（M1），位于东侧编为二号墓（M2），墓中存有石刻画像和墓室壁画①。其中在石门东扇正面铺首衔环左上方刻有一个长袖舞人，舞人头梳羊角长髻，上身着长衣，下穿束腿长裤，左腿虚微后伸，右腿蹬立前倾，左手曲折收于腹前，其长袖舞于身后，右手高举扬于头顶，长袖飞舞凌空。在铺首衔环右上方刻有一个头挽发髻，上穿短襦，下着束腿长裤，左腿抬起，右腿独立，身体前倾，右手向下斜伸，左手高举持拿“一长柄器物，腰前弯，双腿前弓，似在为左下侧舞蹈人作伴奏。”②此舞人形象为汉代长袖舞程式化的类型(图 4-1，说见后)。

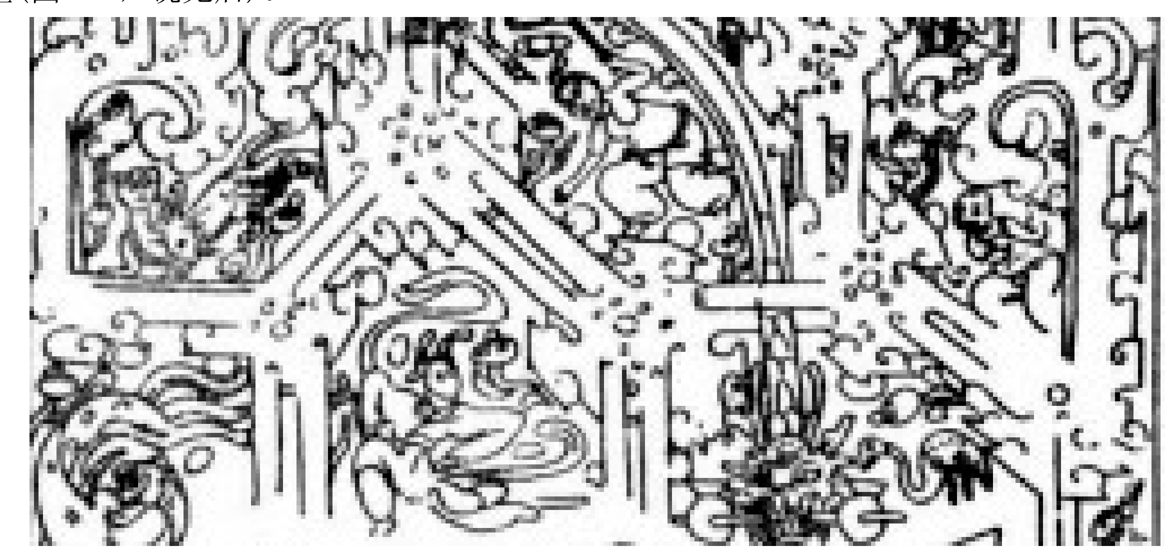


图 4-1　密县打虎亭汉墓长袖舞纹石刻画像（摹本）

（图 4-1 采自河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社 1993 年版，第 236 页）

在石门东扇背面中铺首衔环两侧界格中，左边格内铺首衔环右侧稍下处界格中雕刻一胡人舞伎形象，舞人头束发髻，身着短衣，赤臂、跣足，头微低，上身前倾，双手高举过顶合起，着臂釧。一腿伫足，立於圆形舞具之上，一腿吸收抬起，健美、轻盈，有旋转跳动之感，与中亚胡人多旋转的特征相符（图 4-2）。因此，有学者认为：“密县打虎亭汉墓中六方连续纹样（界格纹）与胡旋舞共存，说明六方连续纹样（界格纹）与中亚的粟特人有关。”③如此可见，打虎亭汉墓出土的石刻画像界格中的类似唐代胡旋舞者，不仅说明外域胡乐在东汉已进入中原的史实以及胡旋舞与粟特人的关系，也是中国早期反映中西文化交流的一个例证。

①河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社 1993 年版。

②河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社 1993 年版，第 2 3 4 页。

③田立坤：《六方连续纹样考》，载朱泓编《新果集－－庆祝林沄先生七十岁论文集》，北京：科学出版社 2008 年版，第 466～481 页。

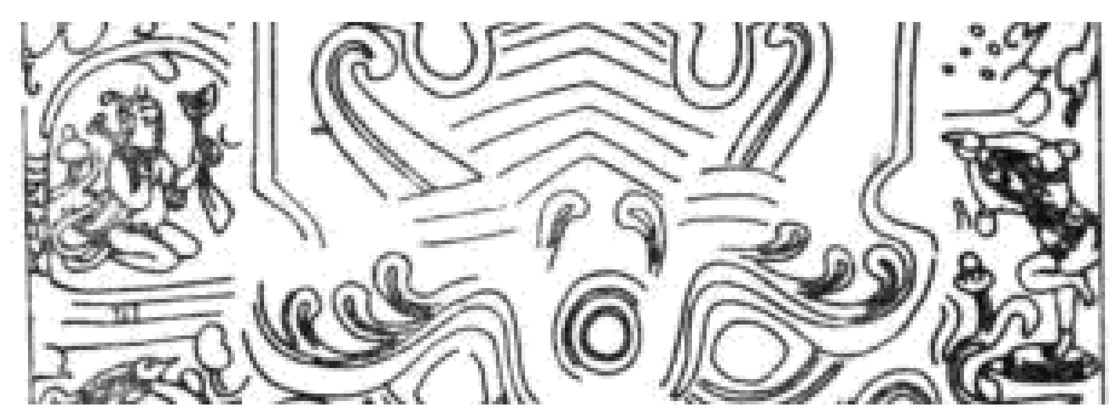


图 4-2　密县打虎亭汉墓胡舞纹石刻画像摹本

（图 4-2 采自河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社 1993 年版，第 239 页）

打虎亭汉墓中的舞者处于界格图案纹中，这类题材在印度、中亚地区以及中国的新疆、甘肃、宁夏、陕西、山西等地石窟中以及北朝时期粟特人墓葬中多有发现。“根据郦道元《水经注》的记载和初步的考证结果，打虎亭一号汉墓应是东汉弘农太守张博雅的墓，二号墓就应是张博雅妻子的墓，可能是夫妻异穴合葬墓。”[①]其年代“应是属于东汉晚期，其绝对年代不能晚于汉献帝初平三年（192 年）”[②]这种界格纹与胡舞纹共存之图像，是中国内地发现较早的实证之一，且可视为所见中亚胡人典型舞姿及图像程式化早期的模本。

(二)关于汉魏南北朝文物中长袖舞的图像

（1）山东沂南县出土长袖舞画像石图像



图 4-3　沂南县画像砖长袖舞图

（图 4-3 采自张万夫编《汉画选》，天津：天津人民美术出版社 1982 年版，第 78 页。图 61）

沂南石室墓画像刻有长袖舞图。发掘工作者称其年代“大约在汉代的末期，甚至更

①河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社 1993 年版，第 357 页。
②河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社 1993 年版，第 343 页。

晚”[1]，根据舞者的舞蹈动作及姿容服饰，其年代当在魏晋时期[2]。汉及魏晋中，盛行一种踏盘之舞，此舞在表演时置盘于舞者脚下，盘数通常为七个，舞者于七盘间踏跳、舞蹈，舞者身穿长袍衣衫，飞扬的长袖是此舞的最大特点，抗袖拂面，被纤垂萦，南朝宋人鲍明远诗言：“七盘起长袖，庭下列歌鈡”[3]，此时，长袖舞已成为南朝流行的舞蹈，其轻縠长袖继承了中国传统的舞蹈形象，是延续汉代长袖舞舞蹈程式化的再现(图 4-3)。

(2)日本 Miho 博物馆藏围屏石榻中的“长袖舞”图像

日本滋贺县 Miho 博物馆里藏有一组源自中国的大理石墓葬围屏，其年代在公元 6 世纪下半叶或 7 世纪早期，即北齐时期[4]。围屏石榻有两幅浮雕的乐舞伎人的图像，依据美穗博物馆编录顺序第 9 幅。下面画面雕饰人间领域的乐舞景象，中间有一汉族女子，身穿长袖襦衫，下着长裙，扬左臂甩袖，侧身而舞；在此画面中，奏乐的乐器中，还出现了中国传统乐器“笙”。这是典型的中国传统的汉族舞蹈“长袖舞”的形象，其舞姿、衣饰、构图，是以上长袖舞图像的程式化图像（图 4-4）。



图 4-4　日本 Miho 博物馆长袖舞图

（图 4-4 采自：姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，北京：生活、读书、新知三联书店 2004 年版，第 306 页）

(3)陕西茂陵佛座石刻线雕乐舞图中的“长袖舞”

在陕西兴平县茂陵向东方向一公里处发现青灰色石质佛座，上部雕像不存，佛座底

①华东文物工作队山东组：《山东沂南汉画像石墓》，载《文物参考资料》，北京：1954 年 8 期，第 42 页。
②安志敏：《论沂南画像石墓的年代问题》，载《考古通讯》1955 年 2 期。
③黄节撰《谢康乐诗注；鲍参军诗注》，北京：中华书局 2008 年版，第 358 页。
④姜伯勤：《中国祆教画像石在艺术史上的意义》，载《中山大学学报》2004 年 1 期，第 70 页。

层四面均以阴线刻饰不同内容，在佛座西、南、北面线刻供养人、邑子名、连珠纹和忍冬纹等，在东面正中雕饰一博山炉，炉下有圆盘和莲花，在博山炉左边，有一女子汉人舞伎，头梳双螺髻，上穿长袖短襦，下束拖地长裙，右手高举舞袖，凌空飞动，左手长袖漫地，低垂摇曳，舞姿典雅优美[①]。这正是传统汉族“长袖舞”的形象，其长袖、及右手上举、衣饰及婀娜的舞姿，均是长袖舞程式化的典型图像(图 4-5)。



图 4-5　茂陵佛座东面线刻乐舞供养图

（图 4-5 采自周伟洲主编《西北民族论丛》第 1 辑，北京：中国社会科学出版社 2003 年版，第 286 页图 4）

(三)关于汉魏南北朝文物中胡舞图像



图 4-6　甘肃乐浪塔胡舞图像

（图 4-6 采自王元林：《北魏中小型造像石塔的形制与内容——以甘肃庄浪出土的卜氏石塔为中心》，载《云 2005 年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，北京：文物出版社 2006 年版，第 569 页。图三六）

（1）在甘肃庄浪北魏石塔浮雕中，浮雕释迦涅槃图[②]，在涅槃图的下面，刻画一幅

①单庆麟：《茂陵古佛座》，《文物》1957 年 3 期，第 46—48 页。

②王元林：《北魏中小型造像石塔的形制与内容——以甘肃庄浪出土的卜氏石塔为中心》，载《云 2005 年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，北京：文物出版社 2006 年版，第 569 页。

充满欢乐气氛的乐舞画面，中间的胡人男子裸露上体，赤足，双手持拿舞具，一举一垂，左脚立地，右脚上翘，在舞人两边，各有一乐人吹角为之伴奏。此图像资料是中国发现胡舞传入较早的实证之一，也是胡舞进入中原程式化形成的初期形式（图 4-6）。

(2)出土北朝瓷扁壶上的胡舞图像，目前共发现四例：

一为宁夏固原出土的北朝胡人乐舞绿釉瓶，正中一著胡服男子右手上举，左手下垂，左足后翘，作旋转跳跃状。[①](图 4-7)

二是故宫藏北朝胡扁壶正中男独舞者，器物造型与舞人舞姿、衣饰儿乎与固原出绿釉瓶上舞者相同。[②](图 4-8)



图 4-7　固原乐舞扁壶



图 4-8　故宫藏乐舞扁壶

（图 4-7 采自马东海：《固原出土绿釉乐舞扁壶》，载《文物》1988 年 6 期，第 52 页）

（图 4-8 采自：张庆捷《北朝隋唐粟特的“胡腾舞”》，載榮新江主編《粟特人在中國——歷史、考古、語言的新探索》，北京：中华书局 2005 年版）

三是 1971 年发掘河南安阳北齐范粹墓出土的四件黄釉瓷扁壶，正中为一胡人舞者，其舞姿、衣饰等与以上两位舞者也几乎相同[③](图 4-9)，说明以上三个胡舞舞蹈动作已形成一种程式，乐舞图像将这种舞蹈形式如实再现，乐舞图像亦形成一种程式。

四是现藏加拿大多伦多皇家安大略博物馆的北朝至隋的瓷扁壶，上也为乐舞图像，构图与以上三扁壶大致相同。只是正中男胡舞者双手上举，舞姿与上述东汉打虎亭石刻

①马海东：《固原出土绿釉舞扁壶》，载《文物》1988 年 6 期。

②张庆捷《北朝隋唐粟特的“胡腾舞”》，载荣新江主编《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，北京：中华书局 2005 年版。

③河南省博物馆：《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》，载《文物》1972 年 1 期。

中男胡舞基本相同(图 4-10)。[①]这种双手上举的舞姿当与上述三例舞者一手扬起、一手下垂的舞姿不同，当为北朝胡舞图像另一种程式。以上两种胡舞图像程式，在北朝甚至隋唐文物图像中均多次出现。



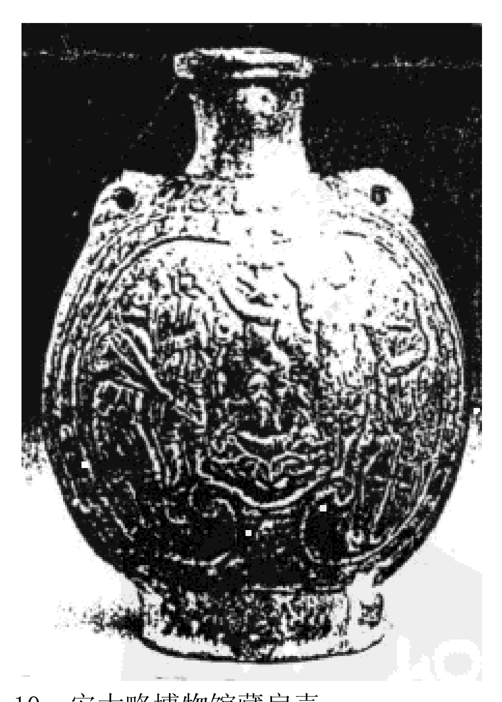




图 4-9　安阳范粹墓　　　　4-10　安大略博物馆藏扁壶

（图 4-9 采自耿东升主编《中国陶器定级图典》，上海：上海辞书出版社 2008 年版，第 81 页）

（图 4-10 采自 (美)安尼塔朱里安诺、朱迪斯勒内著，周晶译《文化融合：美穗(Miho)博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》，载周伟洲主编《西北民族论丛》第 1 辑，中国社会科学出版社 2002 年版，第 284 页。图二）

(3)2000 年 5 月，在陕西省西安市北郊发掘的北周安伽墓，其葬于北周大象元年(579 年)，原为入华的中亚昭武九姓的安国人。墓室出土一副贴金浅浮雕彩绘围屏石榻，上面刻绘有出行、狩猎、宴饮、乐舞等内容共 56 幅图案[②]。在正面屏风第一幅中，图像正中为下半部分中有一位胡人男舞伎，头发短翘，上穿紧身翻领短衣，腰系黑带，下着紧腿裤，脚蹬黑色长筒靴，双手交握高举头顶，扭腰伸胯，右脚立地，左腿屈膝脚尖点地，与上述北齐瓷瓶上男舞者舞姿、衣饰相同，显然是北朝胡舞程式化图像之一，类似唐代的“胡腾舞”[③]。(图 4-11)

正面第六幅为奏乐饮宴舞蹈图，亦分为上、下两部分，舞者位于凉亭下的庭院中，头梳胡式短髻，上穿红色窄袖翻领长袍，腰系黑带，下着紧腿裤，脚蹬长筒靴，双手高

①见(美)安尼塔朱里安诺、朱迪斯勒内著，周晶译《文化融合：美穗(Miho)博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》，载周伟洲主编《西北民族论丛》第 1 辑，中国社会科学出版社 2002 年。

②陕西省考古研究所编著《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社 2003 年版，第 20 页。

③陕西省考古研究所编著《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社 2003 年版，第 26 页。

举过顶相合，右腿立地，左腿屈膝抬起，脚尖着地，舞姿轻盈健美，与上图男胡舞相似，亦为北朝胡舞程式化图像之一（图 4-12）。

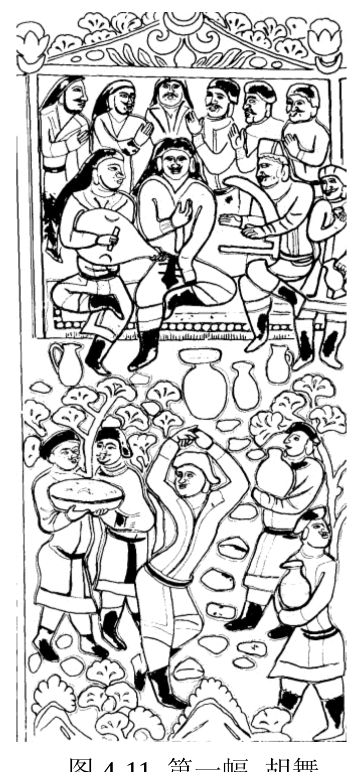


图 4-11 第一幅 胡舞



图 4-12 第六幅 胡舞图

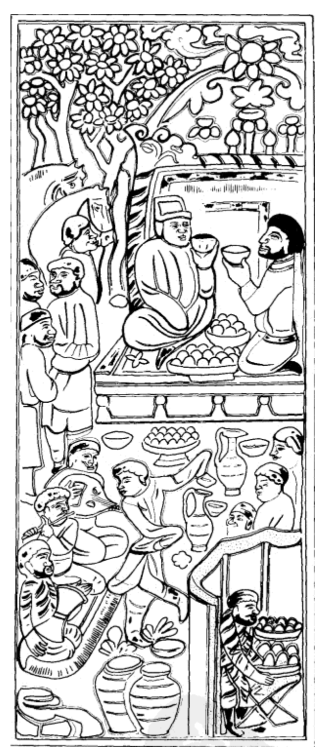


图 4-13 第二幅 长袖舞图

（图 4-11、图 4-12、图 4-13 采自陕西省考古研究所编著《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社 2000 年版，第 34 页、第 37 页）

同上安伽墓浮雕彩绘围屏石榻右面屏风第二幅，也为奏乐饮宴舞蹈图，男胡人舞伎位于整幅画面中下半部分正中位置，身着褐色圆领长袖袍衫，下着红色裤，脚蹬黑色长靴，头向右侧，举左臂，甩袖而舞，曲右臂，曲折回袖，舞伎右腿屈膝抬足，左脚踏地，立於舞毯上翩翩起舞。此男胡舞者舞姿及衣饰与上两图男胡舞者不同，其舞时两手有甩动之双袖，且不交叉上举，一只足上翘，作旋转状，类似唐代的“柘枝舞”(说见后)。此应为北朝胡舞程式化的另一种形式（图 4-13）。

右面屏风第二幅为奏乐饮宴舞蹈图，舞伎位于整幅画面中下半部分正中位置，舞伎身着褐色圆领长袖袍衫，下着红色裤，脚蹬黑色长靴，头向右侧，举左臂，甩袖而舞，曲右臂，曲折回袖，舞伎右腿屈膝抬足，左脚踏地，立於舞毯上翩翩起舞。在舞伎右侧有三位胡人乐师组成乐队，分持琵琶、横笛、腰鼓为舞蹈伴奏。

(4)史君墓石堂乐舞图（图 4-14）

2003 年在西安北郊发现北周凉州萨保史君墓，石堂题铭载史君为“史国人也，本居西域……迁居长安”。在石堂北外壁雕刻有乐舞宴饮的场面，上半部分为主人宴饮图，

在“一座砖砌木结构带有回廊的穹窿顶建筑，正中间端坐男女主人”[①]，下半部分为乐舞表演场面，在穹窿顶建筑台阶下，中间有一着长袖的胡人舞于庭院之中，舞人呈侧立姿态，左手甩袖，舞袖上扬，右手向前伸展，舞袖下垂，一足上抬，一足立地（图 4-15）。显然，此男胡舞者舞姿、衣饰等与上述安伽墓石榻右面第二幅男胡舞者相同（图 4-13），为北朝胡舞程式化的另一种形式。



图-14　石堂北外壁乐舞图



图 4-15　胡舞局部图

（图-14、图 4-15 采自杨军凯、孙武等《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，载《文物》2005 年 3 期，第 29 页。图五 0）

(5)上述日本 Miho 博物馆藏北齐围屏石榻第 7 幅图,还浮雕一个宴饮场面(图 4-16)，在两个主人前面是一个欢乐的乐舞场面，中间有一位粟特男子，留有胡须，身穿窄袖短上衣，下束紧腿裤，长靴，双手上举相击，左腿站立，右腿抬起，似在旋转跳跃，类似唐代的胡腾舞或胡旋舞，有明显跃动之感。此乐舞图与上述北齐瓷瓶上的男胡舞人相似，当为北朝胡舞图像程式化的作品。在与此胡舞相互呼应的有一汉族女子的长袖舞图（图 4-4、图 4-17），与胡舞形成甚有意趣的图像构图方式，再现了北朝中、西方不同文化相互并存的现象以及长安地区对外来文化艺术的大量汲取过程。

①杨军凯、孙武等《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，载《文物》2005 年 3 期，第 12 页。此两个主人据学者毛民在《史君石堂上所见嚈哒人形象初探》文中推测：“是嚈哒人夫妻受到粟特萨保邀请来华做客，中国式亭阁表现的是萨保在北朝的华丽居所”。

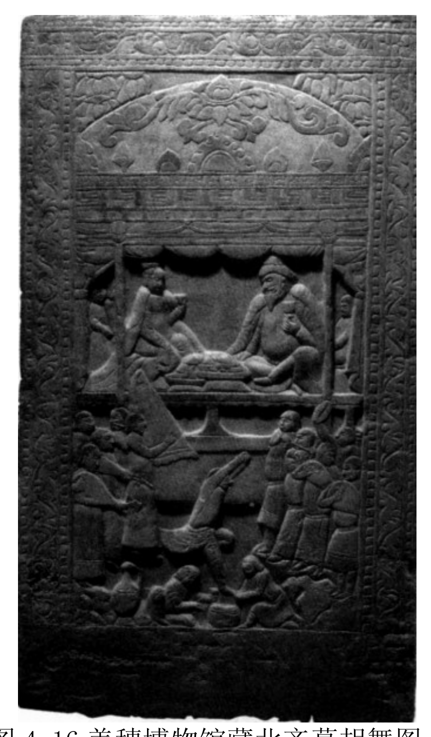
 

图 4-16 美穗博物馆藏北齐墓胡舞图　　图 4-17　美穗博物馆藏北齐墓长袖舞图

（图 4-16、图 4-17 采自姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，北京：生活、读书、新知三联书店 2004 年版，第 306 页）

(6)上述陕西茂陵佛座石刻线雕乐舞图中，与右边“长袖舞”图相对应的左边，是一个独舞的胡人，其衣饰、舞姿等，与上述北齐瓷瓶上的胡舞者相周，类似唐代之“胡腾舞”，系北朝胡舞程式化的代表作（前图 4-5）。

有意思的是，此幅乐舞图像中国传统的音乐舞蹈表演和中亚外域音乐舞蹈表演同处于一个整体画面中，一左一右，对称呼应。这样中、外乐舞题材的形式并不多见，反映出北朝时长安地区对外来文化艺术的大量汲取。这种程式化思维模式是在特定的实践过程和文化背景下的形成结果，对隋唐同类型艺术创造中有极重要的典范意义。

(7)波士顿艺术博物馆藏安阳北齐石质棺床画像乐舞图中（图 4-18），在挂满葡萄的果园中主人谈笑畅饮，在画像中间位置有一胡人舞者形象，双手过顶，在头部上方相握或相合，一腿立地，一腿提膝上提，呈现出胡人舞蹈的程式化动作，旁边伴奏乐器有琵琶、横笛、排箫等。

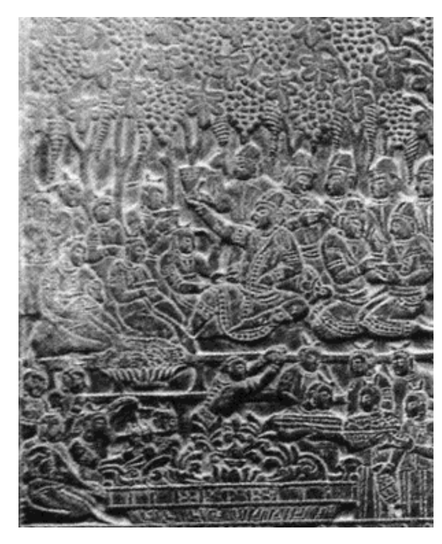


图 4-18　安阳石屏风上乐舞图

（图 4-18 采自李刚主编《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版，第 212 页）

总之，北朝时期出土之物中胡舞图像特多，以上仅是一部分而已。除了中国内地发现的考古资料上存留有此类乐舞图像，在中亚一带也保存有与上述胡人舞蹈相类似的图像资料。中亚一带的商旅之人，沿丝绸之路来到中国内地的，粟特人占据了主要地位，在今中亚的乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦、土耳其斯坦的大部分接壤地区，仍然保留着古代粟特人的遗物，如片治肯特、阿弗拉西亚布和撒马尔罕遗址出土的众多遗物等。在粟特的中心地区，撒马尔罕南部的喀什卡河谷地带，发现一个 7 世纪绘有舞蹈图像的纳骨盆，上面清楚描绘一跳胡舞的男子，其形象与上述男姓胡舞者几乎完全一致（图 4-19），说明这一舞姿是中亚胡舞的典型瞬间。至于这种图像是中亚传入中国内地，或是中国内地影响了中亚，因资料阙乏，难以定断。



图 4-19　粟特纳骨盆上乐舞图（线描）

（图 4-19 采自葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译《北朝粟特本土纳骨盆上的祆教主题》，载张庆捷、李书吉、李刚主编《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版，第 191 页）

以上关于中国境内发现的汉魏南北朝文物乐舞图像中有内地传统的“长袖舞”和西域传入之“胡舞”。长袖舞的动作轻柔舒缓，温文典雅，其最为代表性特点的是长长的舞袖，以手袖为舞具、为威仪，形成汉族音乐舞蹈表现的典型特点，并有约定成俗之态，呈现出艺术发展时期之显著特征。表演时舞者身穿长袍，漫过手指的长袖上下舞动，形成变化复杂的舞蹈姿态，或抛袖、或扬袖、或折袖、或甩袖，飞袖折腰，姿容婀娜。综观中国古代乐舞艺术发展历史，长袖舞蹈在中国由来已久，其历史可追溯至公元前春秋战国时期前，战国时期有 “长袖善舞，多钱善贾”①的古谚，楚辞中亦有“长袂拂面，善留客只”②之说，此时期长袖舞多为上层阶级所服务，在西安、山东、湖北、洛阳、安徽等地出土文物中均发现有长袖舞女的图像资料，并以玉石雕饰为主。

到了汉代，长袖舞发展趋于完善并达到最盛，呈现出明显程式化形式，大规模流行于宫廷与闾巷，迅速普及到中原的各个地方，成为上层统治阶级和下层庶民们抒情表志、生活欢娱的重要活动，刘邦之宠姬戚夫人最善长袖舞，“上曰：为我楚舞，我为若楚歌”③中所言楚舞乃细腰长袖舞。这种长袖舞不仅得到宫廷皇族的青睐，也受到中层士人的欢迎，士族们在宴集时也身穿长袖礼衣“以舞相属”④，下层闾巷百姓田间作苦也不忘“拂衣而喜，奋袖低仰，顿足起舞”⑤。轻盈飞动的纤縠舞袖和柔美曲折的杨柳细腰，已作为了中国汉代舞蹈的代表性舞蹈程式，频繁出现在陕西、山东、山西、河南、湖北等地的墓室石刻画像、随葬陶俑和壁画中，如河南郑州新通桥出土的西汉时期画像砖上长袖舞图像（图 4-20）、西安白家口出土的西汉陶制彩绘长袖舞女俑（图 4-21），均有长裙曳地、长袖飞舞的舞姿图像。另外，长袖舞在表演时舞者足下又置以盘或鼓，或称作盘舞、鼓舞。

张衡《西京赋》云：“振朱履于盘樽，奋长袖之飒”⑥，左太冲《蜀都赋》亦云：“纡长袖而屡舞，翩跹跹以裔裔。”⑦傅毅的《舞赋》对长袖舞姿容有极细致的描述，并蹑足于鼓上，文曰：“于是蹑节鼓陈，舒意自广。游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若歎若行，若竦若倾。兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横，络绎飞散，飒擖合并。鶣鷅燕居，拉踏鹄惊，绰约闲靡，机迅体轻。

①语出《韩非子·五蠹》，为古时谚语，比喻长袖对于舞蹈表演的重要，亦泛指比喻凭借形势的重要，此谚语出自（汉）司马迁《史记》卷七九，乐毅列传第十九，北京：中国友谊出版公司 1993 年版，第 391 页。

②徐英：《楚辞札记》一册，钟山书局，中华民国书局二十四年五月初（1935 年）版，第 198 页。又有“拂面以袖掩面作媚态也，故曰善留客只，魂乎归来态所便只”。

③司马迁：《史记》卷五五，留侯世家第二十五，长沙：岳麓书社 1988 年版，第 459 页。

④汉代“以舞相属”实际上是非常流行的长袖舞，这种舞蹈经常而普遍被用于节日、集会、宴席、庆典中，是一种古老的交际性文化活动，人们穿着最有特点的长袖礼服，于宾客间相约起舞，举袖踏足，以舞相报。

⑤金嗗批选《古文必读》卷 8，上海：上海中央书店 1919 年—1949 年小品文，第 15 页。

⑥张在义等译注《张衡文选译·西京赋》，成都：巴蜀书社 1990 年版，第 36 页。

⑦陈宏天、赵福海、陈复兴主编《昭明文选译注》第 1 卷，长春：吉林文史出版社 2007 年版，第 212 页。

姿绝伦之妙态，怀悫素之洁清”。[①]长袖舞的动态神姿，展现的可谓淋漓尽致。





图 4-20　河南郑州新通桥出土砖雕长袖舞图　　　图 4-21　西安白家口出土长袖舞俑

（图 4-20 采自李希凡主编《中华艺术通史·秦汉卷》，北京：北京师范大学出版社 2006 年版，第 118 页）

图 4-21 采自：陈根远编著《古俑珍赏》，济南：山东美术出版社 2002 年版，第 21 页。

魏晋时期长袖舞更为流行，尤其是名士雅集时，拂长袖弄清影，南朝宋时刘义庆在《世说新语》中载：“王长史、谢仁祖同为王公掾。长史云：‘谢掾能作异舞’。谢便起舞，神意甚暇”。[②]谢尚挥袖而舞的正是长袖舞。简文帝《詠舞诗》亦云：“悬钗随舞落，飞袖拂鬟垂”，这些文字记载长袖舞姿容的片言碎语与出土资料中的长袖舞图像资料相互印证，构成使人陶醉的中国传统舞蹈形象，以腰部和手袖舞动，表现出内在、含蓄的俊逸之美；而其典型的舞姿也在文物图像中以程式化的方式，流传于后世。

又《后汉书·五行志一》记载：“(东汉)灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”[③]。东汉以降数百年间，自西向东，西风胡俗以其炽盛的异域风格形成鲜明的时代风尚渐进中土，“进至六朝，西域音乐更迭输入，北齐后主，尤赏胡声，曹妙达、安末弱、安马驹之徒，至有封王、开府者。”[④]北周帝聘突厥后，使“西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”[⑤]。胡乐以势不可挡之态势入驻中土。近年来，随着考古资料的不断面世，后来学者结合出土文物中的图像资料对此又有了深入的研究，使来自于西域的“胡舞”研究领域成果颇为可观[⑥]，故其图像甚多，且有程式化的倾向。其构图、舞姿、伴奏乐器以及环境、表演方

①陈宏天、赵福海、陈复兴主编《昭明文选译注》第 2 卷，长春：吉林文史出版社 2007 年版，第 161 页。
②南朝宋刘义庆著，黄征、柳军晔注释《世说新语》任诞第二三，杭州：浙江古籍出版社 1998 年版，第 319 页。
③《后汉书·志第十三·五行志一》，北京：中华书局 1979 年版，第 3272 页。
④岑仲勉：《隋唐史》，石家庄：河北教育出版社 2000 年版，第 63 页。
⑤刘昫：《旧唐书》卷二九，北京：中华书局 1975 年版，第 1069 页。
⑥孙机：《唐李寿石椁线刻侍女图、乐舞图散记》，载《中国圣火——中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社 1996 年版，第 198—254 页。秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》，载《中央音乐学院学报》1993 年 4 期。陈海涛:《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物 2003 年 3 期。张庆捷:《日藏入华石椁床舞蹈图释证》，载《艺术学：问题域和焦点的扫描（下卷），北京：中国社会科学

式也大多相仿，这些充满异国情调、扭胯翘足、眉目溢彩的胡人舞影图像，反映的大多是昭武九姓的粟特人。

值得注意的是，在上述的图像中，有几幅乐舞图像，存在胡舞与长袖舞并存的构图图像，也呈现出程式化之倾向。部分画面有所差异，但是均有胡人乐舞与汉人乐舞交相辉映的场面，表明外来文化艺术、宗教信仰、丧葬礼俗在进入中国后的融合情况。这些涉及到信仰和生活（生前、死后）主要活动的场景中都雕刻有中国长袖舞和胡人舞图像，这种舞蹈图像是在特定的实践过程和文化背景下形成，形成后又保持相对稳定的程式，其后的发展变化需要相当长的时间和相应的背景。密县打虎亭汉墓中长袖舞与胡旋舞共存，而胡旋舞与中亚的粟特人有关。①这是中国传统舞蹈与外来舞蹈结合发展的雏形阶段。北周安伽、史君是来自中亚粟特地区的昭武九姓安国、史国，安伽、史君墓葬中石座上雕饰的胡腾舞画面也来自于中亚地区。日本滋贺县 Miho 博物馆藏中国北齐大理石墓葬围屏上的舞蹈图，安妮塔·朱利安诺（Annette L .Juliano）教授与朱迪斯·勒内（Judith A .Lerner）博士认为女子舞蹈是中国长袖舞或盘舞、鼓舞，男子舞蹈是中亚粟特人的胡旋舞。②陕西茂陵佛座石刻线雕乐舞图是中国长袖舞蹈与胡旋舞，极为显著、相对应地处于同一画面中。这些石榻、石刻上的乐舞画面，清楚显示了外来文化逐步向北朝浸入的过程，这就是程式化思维模式不断创新、不断尝试之聚沙成塔之结果，更是成果经验之表现。正如艺术发展的轨迹一样，任何一种舞蹈的生成，并非是一种纯而又纯的艺术，应该是多种文化成分的融合，这不仅存在于舞蹈的形成阶段，也体现在其日后的发展阶段中，乐舞艺术的形成和发展，无一例外遵循着这样的轨迹，来自于中亚地区的胡舞来到唐代京都长安更是如此。

二、西安及邻近地区出土唐代文物中程式化乐舞图像

西安地区是唐代京畿重地，出土的唐代文物资料中呈现出唐代乐舞程式化的画面较多。这些乐舞图像反映的乐舞程式化是对唐人生活动作节奏化和人体姿态舞蹈化的高度提炼、概括和模拟，就其所承载的艺术形式如壁画、陶俑、石刻而言，不仅是乐舞艺术与造型艺术的结合，更是贯穿着实践与想象、具象与抽象、表现与再现、摹形与取神等多种艺术方法，以盘缠交织、铁描莼叶之法勾勒出唐代乐舞中绚烂多姿的舞姿乐态。其

出版社 2005 年版，第 474—484 页。

①田立坤：《六方连续纹样考》，载朱泓编《新果集－－庆祝林沄先生七十岁论文集》，北京：科学出版社 2008 年版，第 466～481 页。

②美国拉特哥斯大学纽瓦克校区艺术史教授、视觉与表现艺术系主任，中国艺术和考古学博士安妮塔·朱利安诺（Annette L .Juliano）；朱迪斯·勒内（Judith A .Lerner）博士著，周晶译：《文化融合：美穗（Miho）博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》，载《西北民族论丛》第 1 辑，北京：中国社会科学出版社 2003 年版，第 276—277 页。

②蒋英炬、杨爱国：《汉代画像石与画像砖》，北京：文物出版社 2001 年版，第 60 页。

绘画的程式化形态，基本承袭了汉魏南北朝以来的“程式”，在服饰、构图等方面略有变通，与已形成相对稳定程式的舞蹈形象相互重合，再现了乐舞艺术在唐代的流行盛况。

从已知的唐长安遗存的乐舞图像观察，中国传统的长袖舞仍然流行于初唐，而唐人据中亚胡舞的特征，分别命名的“胡旋舞”、“胡腾舞”和“柘枝舞”也大为流行。唐代盛行的中亚此三种胡舞的图像最为常见，后逐步演变为不同形式对舞形式，成为唐代乐舞艺术中的重要符号。由于乐舞艺术的胡汉交融，表现在乐舞图像程式化的逐步吸纳、完善中，在西安一带出土文物资料中可以观察到有许多雷同、相似的乐舞图像，其中具有明显程式化形式，反映了传统汉族舞蹈与域外传入的胡舞本身的发展和传承关系。

（一）传统“长袖舞”的程式及变异

初唐时期，继北朝及隋以来乐舞发展，俗乐中胡乐乐舞仍然十分流行，但也继南朝传统汉乐舞(即清商乐，又名清乐)，也很盛行。《新唐书》卷九八《尉迟敬德传》记，“敬德晚节，谢宾客不与通。饬观、沼，奏清商乐”。而清商乐中又以“长袖舞”为其代表。因而，出土初唐文物乐舞图像中长袖舞形象较多，且多袭北朝以来之程式。

(1)在西安三原县万寿原发现唐贞观四年（630 年）李寿墓石椁线刻“舞蹈图”（图4-22），此图为唐代早期有代表性乐舞图像，位于椁内西壁北部，由六位舞伎组成的舞蹈图像，振臂甩袖，一扬左臂，一扬右臂，两两相对，上下排列三组蹁跹而舞。在椁内北壁、东壁各刻十二位坐着、站立奏乐之女伎。从乐舞图像造型特点看，显然承袭汉魏以来中原墓葬石刻风格，如雕刻技法和人物造型等，最为明显的是舞人的姿态造型，与西安茂陵佛座石刻线雕乐舞图中汉人舞伎造型极为相似，舞伎头梳双螺髻，身穿窄袖内衣，手隐于长袖之中，外套交领宽袖襦，长裙曳地，扬臂甩袖，踏乐起舞。轻盈飞动的纤縠舞袖和婆娑曼妙的舞姿形象动静分明，表现了以中国传统文化为主体，对外来文化的容纳和汲取过程，舞姿形态欢乐活泼又不失稳重典雅，其舞蹈程式化愈加成熟，呈现出明显程式化趋势，在相对起舞的舞人旁边有十二位乐伎持乐器为舞奏乐，乐伎所持乐器十之八九为胡乐。[①]如前所述，李寿墓石椁内线刻“舞蹈图”中相对而舞之形式以及为舞蹈伴奏的乐器显然继承了北朝的传统，两



图 4-22　李寿墓舞女图（麻延章绘）

①陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974 年 9 期，第 75 页。十二名乐伎所持乐器为竖箜篌、五弦、曲项琵琶、筝、笙、横笛、排箫、筚篥、铜钹、铃盘、腰鼓、贝，其中仅有筝、笙为中国传统乐器，其他乐器来自于域外或有待于进一步考证。

位舞伎均为汉族女子，舞人婉振修袖，翔然抛拂，长裙曳地，阔袖飘然，右手长袖上举，舞姿婀娜，甚为娴雅。

(2)在西安大慈恩寺内大雁塔南门左、右两龛内立有永徽四年（653 年）十二月高宗御撰，褚遂良书“大唐三藏圣教之序碑”、“大唐三藏圣教序记碑”， 碑额下刻有有一佛二弟子二菩萨二天王七尊造像，下刻碑文，碑底以阳刻一组乐舞伎人图像，其中两碑中各刻一舞伎，头顶宝冠，佩带瓔珞，上身赤裸，下穿羊肠大裙，赤足，臂腕饰釧。一扬左臂垂右手，一扬右臂垂左手，披帛扬带，立于莲花座上蹁跹而舞（图 4-23、图 4-24），旁边有乐伎随舞奏乐。这种舞蹈造型有着唐代乐舞中明显“长袖舞”的程式化动作和形式。从两舞伎乐舞图像观察，又兼容佛教一些风格特点，如瓔珞、宝冠、袒露上体、羊肠大裙均为明显犍陀罗艺术风格，佛教的因素融入使程式化乐舞图像呈现出更为复杂的内涵。





图 4-23 大唐三藏圣教序记碑底舞伎图　　图 4-24 大唐三藏圣教之序碑底舞伎图

（图 2-23、图 2-24 采自：足立喜六著，王双怀等译：《长安史迹研究》，西安：三秦出版社 2003 年。图 84、85）

(3)1971 年在陕西省礼泉县发现的唐麟德元年（664 年）郑仁泰墓出土女舞俑 2 件，14 件跪坐乐俑。[①]舞俑高 27 厘米。舞伎头梳双髻，脸涂粉，穿红短襦，下束长裙，两舞俑着长袖，双手隐于其中，身向右倾，扬左臂垂右手，神态娴雅，表情温婉，两两相对，拂袖而舞，此对俑人长袖横茵，有汉魏以来形成的汉族传统舞蹈程式，舞姿动作在保留汉族风格特点基础上又融合胡乐的明快活泼风格，于温婉娴雅中又不失异果之芬芳，但又以中土汉乐为主，犹如唐诗所云：“妙舞轻迴拂长袖，高歌浩唱发清商”。[②]其程式化

①郑仁泰墓志来自陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年第 7 期，第 40 页。

②彭定求等编《全唐诗》卷九四，北京：中华书局 1960 年版，第 1013 页。

的舞蹈造型也成为唐俑中的佼佼者（图 4-25）。在 2 舞俑周围有 14 件跪坐乐俑为其舞蹈伴奏。



图 4-25　郑仁泰墓出土乐舞俑（麟德元年 664 年）

（图 4-25 采自王子云：《中国雕塑艺术史·中册》，长沙：岳麓书社 2005 年版，第 428 页）

⑷又陕西礼泉县出土总章三年（670 年）李勣墓墓室北壁出土的乐舞壁画之“舞伎图”。图中有汉人舞女二伎，眉目清秀，体态婀娜，身穿长襦，下着条纹长裙，举宽长舞袖，甩袖折腰，相对起舞。两人舞姿动态、衣着服饰相同，均头梳双环望仙髻，舞姿有旋转之态，又具跳跃之貌，报告言之舞女“呈旋转中骤然下蹲貌，据此，或为胡旋舞。”①（图 4-26）此舞伎图的舞姿与“跳身转毂，弄脚弹指，撼头弄目，乍动乍息，轻巾飞转”的西域胡舞显然不同，与“长袂拂面，罗衣从风，若来若往，雍容惆怅，袖如素婗”的中国传统长袖舞基本相同，呈现传统的长袖舞清新健美的新风尚。



图 4-26　李勣墓舞伎图（麻元章绘）

显然，李勣墓舞伎图在李寿墓石椁线刻舞蹈图程式化基础上又进了一步，与李寿墓石椁线刻舞蹈图相较，舞蹈的程式化已尽相一致，但舞伎的服饰和姿态却有明显变化。李勣墓舞伎图舞伎服饰着半臂有锦边、飘带，肩披红色、淡蓝色帛带随舞飞扬，李寿墓舞蹈图舞伎服饰着交领宽袖襦，内衣袖长双手隐于其中翩翩起舞。李勣墓舞伎图舞伎舞姿旋转蹲跳，有“唯

①昭陵博物馆：《唐昭陵李勣（徐楙功）墓清理简报》，载《考古与文物》，2000 年 3 期，第 10 页。

愁捉不住，飞去逐惊鸿”[①]之势。两者可谓异曲同工，根本的程式是一致的。同李寿墓舞蹈图、乐伎图一致，李勣墓舞伎图位于墓室的北壁东段，而乐伎图位于东壁北段，乐伎图显然是为舞奏乐的部分，乐与舞互为表里，密不可分，这在中国传统文化中自古具有悠久的传统，可谓：“舞者，乐之容也。”[②]随舞伴乐的场景在汉魏时期的几个典型例证中亦有展现，由此可知，舞蹈通过优美的动作和姿容表达乐之内涵，也通过壁石留痕表现了唐代舞蹈的程式化进程。

(5)在陕西礼泉县发掘的咸亨三年（672 年）太宗妃燕氏墓出土的乐舞壁画“二女对舞图”(图 4-27)，与李勣墓“舞伎图”甚为相似，其舞姿、服饰、神态等诸多方面的程式化特征更为明显。“二女对舞图”绘于墓室的东壁北部，在墓室东壁亦绘有为舞伴奏的四位乐伎。二舞伎柳眉凤眼，面庞圆润，头梳望仙髻，上缀珠花，身穿有锯齿状边的交领舞衫，舞袖长阔宽大，半臂、袖边饰以锦带和纤帛，下束曳地长裙，头上的步摇因舞蹈的旋转动作呈飞动上扬状，似为舞兴酣畅之瞬间。二女的舞衣既有西风胡俗的服饰特点，如交领舞衫的锯齿状花边、舞袖的锦边装饰，又有中原汉族的衣着传统，如中国传统的曳地长裙、轻縠舞袖；舞容姿态也容胡汉为一体，有西域风情的热情欢快、弹踏旋动，又有中原风格的雍容横出、绰约闲靡；舞蹈动作华袿飞芳，若俯为象，呈现了初唐时期舞蹈艺术的最高水平，换句话说，此“舞伎图”正是初唐时期舞蹈程式化的最佳范例。



图 4-27　燕妃墓舞伎图（线描图）

燕妃墓壁画中二舞伎服饰虽比李勣墓舞伎图更为华丽一些，舞态姿容更为嫽妙怡悦，但发型服饰、舞蹈动作基本相同。她们头梳双环望仙髻，这种发髻通常为假髻，唐代称这种假髻为义髻，这种发型以铁丝或薄木加发编织而成，上面缀以珠宝或饰以各种

①李群玉：《长沙九日登东楼观舞》，载《全唐诗》卷五六八，北京：中华书局 1960 年版，第 6578 页。
②段安节撰《乐府杂录》，罗济平校点，载《教坊记》，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版，第 7 页。

花、草形，其式样颇为繁杂。所着衣饰也大体一致，上穿红色交领襦衫，下着黑白色相间曳地长裙，此为初唐时期妇女最具代表之服装，长裙颜色红白相间或黑白相间，较为简洁。舞姿形态也极为相似，长袖没手，一举左臂垂右手，一举右臂垂左手，罗衣从风，瑰态丽姿，“乍折旋以赴节，复宛约而含情”①，使观者莫不称善。

燕妃墓壁画中二舞伎与李勣墓二舞伎相较，除了相同的许多方面外，区别也更加清楚，较为突出的是乐舞图像中舞伎表演的神态描述。与前述两例图像不同，燕妃墓壁画中二舞伎“裾飞庄蝶，若俯如龙，”呈惊鸿飞燕状，其低垂双眼的神情更有玉面添娇之态，这和“拖旋襟之襜曳，骛游思于情杳兮”②，“深情记处常低眼”。③所描写的柘枝舞容似乎有一些千丝万缕的关系。无论怎样，经过唐代的长期融合，胡汉乐舞艺术在唐代长安的不同文化痕迹愈来愈小，燕妃墓乐舞壁画中所表现的舞姿在杂有胡风汉韵的基础上，演变为愈加传统的中国舞伎形象看，这一点就更加清楚了。然再观其程式化进程，可明显看到燕妃墓壁画中二舞伎其舞蹈形式、内容、题材等方面发展已非常成熟，且趋于完备，这种成熟的舞蹈程式化动作对盛唐时期乐舞发展的影响和乐舞图像的生成作用无疑是巨大的。

(6)陕西省博物馆珍藏之物——西安佛教乐舞石座也有同样类型的舞蹈图像，乐舞佛座通高 28 厘米，长 91 厘米，宽 49 厘米，座呈长方形，座上石像已佚。佛座前、左右三面浮雕有小龛，正中两龛为舞伎，头戴宝冠，袒上身，下着贴身羊肠大裙，跣足，披帛挽带，一伎举右臂垂左手，一伎举左臂垂右手，相对而舞，舞态婀娜，在其两边龛内浮雕有乐伎，持乐器趺坐于莲花座上，为舞蹈伴奏（图 4-28），为“盛唐初期”④所制。这件作品是盛唐乐舞程式化舞蹈形式的真实写照，与初唐时期大唐三藏圣教之序碑底、圣教序记碑底、舞伎图、李寿墓、李勣墓、燕妃墓二女对舞图可以说是一脉相传。



图 4-28　乐舞佛座

（图 4-28 采自李域铮：《乐舞佛座》，载《乐器》1985 年 5 期）

---

①卢肇：《湖南观双柘枝舞赋》，载李国强、秦良选注《江西古文精华丛书·散文卷》，南昌：江西人民出版社 1998 年版，第 33 页。

②沈亚之：《柘枝舞赋有序》，载周绍良主编《全唐文新编》卷七三四第 4 部·第 1 册，长春：吉林文史出版社 2000 年版，第 8522 页。

③尹占华校注《张祜诗集校注》，成都：巴蜀书社 2007 年版，第 359 页。

④周伟洲：《西北民族史研究》，郑州：中州古籍出版社 1994 年版，第 266 页。

初唐时期，这种程式化的乐舞图像以其具体的形象展示，反映出唐代社会勃勃向上的盎然生机，同时也显示出一种恢弘开阔的心态和气度。从西安地区出土文物观察，有用于墓葬装饰的壁画，还有刻于佛道像碑上的伎乐供养，也有用于陪葬的乐舞陶俑。

（二）以胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞为主的胡舞图像程式及流变

至盛唐时期，这种程式化艺术形式以其更为丰富的表现手法，浸入唐人生活的方方面面，胡乐、胡舞在中国化进程已水乳相融，密不可分，我中有你、你中有我的胡汉文化交融使胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞的中国化演变趋势蔚为一时之大观，掀起无限波澜。

(1)1985 年发掘邻近京畿的宁夏盐池县何府君墓，出土的两扇石墓门上分别线刻各一名立于小圆毯上的男胡人舞者。何府君为昭武九姓的何国人，卒于武周久视元年(700年)正是初唐向盛唐的转变期。石门左边男胡舞者，右手上举，左手下垂，右足向后翘起，与上述北朝前三个瓷扁壶上舞者似，当为其程式化的一例。右边男胡人舞者，则者双手上举交叉，左足上抬，作旋转状，与上述东汉打虎亭舞者、上第四例瓷扁壶舞者舞蹈动作相似，为北朝胡舞另一程式的再现。[①](图 4-29)学者一般认为，此图像表现的是唐代胡旋舞。





图 4-29　宁夏盐池唐墓乐舞图　　　　图 4-30　西安碑林《半截碑》两侧的舞伎图

（图 4-29 郑学檬、冷敏述主编《唐文化研究论文集》，上海：上海人民出版社 1994 年版，第 356 页）（图 4-29 采自罗丰《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，北京：文物出版社 2004 年版，第 297 页）

(2)长安兴福寺半截碑，又名《唐集王右军吴文残碑》，刻於唐开元九年（721 年），由于残断缺失，仅存一截。残碑中间刻碑文，左右两侧分别饰有凤鸟、舞人、狮等花形

①宁夏博物馆：《宁夏盐池唐墓发掘简报》，《文物》1988 年 9 期。

连纹，莲叶纹中各有两个舞者头戴贴发冠，紧身襦，束裙，衣袖窄长，一举左臂翘右腿，一举右臂翘左腿。舞者立於舞毯上蹁跹起舞。舞人下边刻有双手持横笛作吹奏状的人侧身坐于一雄壮的狮子背上，是为舞蹈伴奏者。

残碑两侧各刻有一对舞童，两人妆饰、舞姿相同对称，均头戴软帽，身穿长袖舞衣，着紧腿裤，软靴，一扬左手，一扬右手，下各有一莲花舞毯，一足踩踏毯上，一足屈膝抬起，拂袖而舞（图 4-30）。两人舞姿形态完全对称相同，具有明显唐代舞蹈的程式化动作，举袂联翩，轻躯荡漾，有胡人舞蹈的迴雪转蓬之态，两舞童脸部刻画也有区别，“一边是两个眉清目秀的汉族儿童，另一边是卷发、高鼻深目的西域人像。”[①]此两带长袖胡人舞者，显然与上述北周史君墓石椁第七幅长袖抬腿胡人舞者及安伽墓石屏风右面第二幅下长袖舞者相似。据此，《半截碑》上的舞者在跳“柘枝舞”。从图像上观察虽有西风胡俗的韵味，更为重要的是两舞童的舞蹈动作与上述北周舞者相同，有明显承袭汉魏以降数百年来形成的兼容胡汉之风的程式化的特点。

(3)1986 年在西安东郊灞桥镇唐墓中发现浮雕有乐舞图像的长形砖一块，时代约在盛唐初。在长形砖中间莲花台上有一圆形香薰，香薰下置莲花座，在其两边各雕一舞者，舞人头戴宝冠，着长袖衫，长裙，一扬左臂，一扬右臂，屈膝踏步，相对而舞。舞者两旁有乐人，趺坐奏乐，为舞伴奏（图 4-31）。此应为上述“柘枝舞”程式化图像，而后发生的细微变异。



图 4-31　灞桥乐舞砖雕

（图 4-31 采自方建军主编：《中国音乐文物大系》，郑州：大象出版社 1999 年版，第 134 页）

(4)1952 年 2 月，在西安东郊发掘的唐苏思勖(卒于天宝四年)墓室东壁上，有一幅内容丰富、形象完整的乐舞壁画。发掘简报记乐舞壁画内容是：“中间舞蹈者是个深目高鼻满脸胡须的胡人，头包白巾，身着长袖衫，腰系黑带，穿黄靴，立于黄绿相间的毡上起舞，形象生动。”[②](见前第二章图 2-46 或 4-32)此男独胡舞者与唐诗所描写的“胡腾舞”相似，学者多认为此舞表现的是胡腾舞。从舞者舞姿形态看，这应是盛唐时胡

①王克芬：《中国舞蹈史・隋、唐、五代部分》，北京：文化美术出版社 1987 年版，第 20 页。
②《考古》1960 年 1 期。

舞图像程式化之代表作。

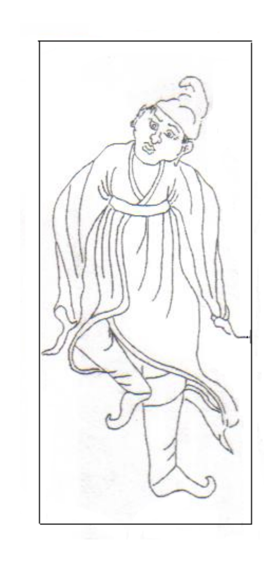
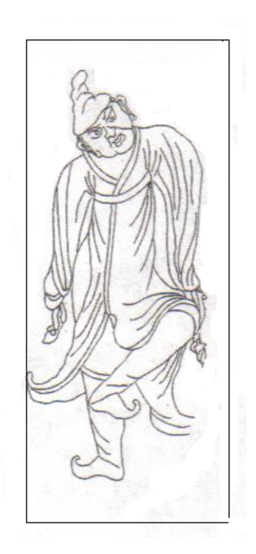




图 4-32　苏思勖墓胡舞图　　图 4-33　武令璋墓对舞图

（图 4-32 采自冀东山主编：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》，西安：三秦出版社 2006 年版。212 页）

（图 4-33 采自王勇刚等《新发现的唐武令璋石棺和墓志》，《考古与文物》2010 年 2 期，第 25 页）

(5)陕西省靖边县唐天宝十三载（754 年）武令璋墓中出土石椁板上线刻有乐舞图[①]，图中两舞伎同样有着自西魏以来形成的这种程式（图 4-33）。在 7 号、8 号棺板上单面阴刻一胡人舞者形象，头戴尖顶胡帽，身穿交领长衫，胸部系帛带，下着紧腿裤，足蹬长筒卷尖的软底靴，双手垂吊，随乐摆动。两块棺板上人物呈现出极为典型对称造型：一身着左衽长衫，一身着右衽长衫；一抬左足，一抬右足；一身体向左倾斜，一身体向右倾斜。更有意思的是两个舞伎的面部形象：一个是五官清秀的汉族舞伎，一个是隆鼻深目的胡族舞伎。这种舞伎造型特征在延续前期程式化模式中又有变化，例如双手动作由头顶相合、胸前相舞改为自然下垂，明显受到汉族中原文化和当时审美习俗的影响，虽然仪表、服饰胡气较浓，但这种舞蹈的程式化形式却为汉族所独有。

(三)中晚唐、五代乐舞图像程式及变化

开元盛世的景象推动唐代乐舞步入中国艺术历史的巅峰。然而，盛极而衰，在浮华的背后隐藏着种种危机，天宝十四载（755 年），渔阳鼙鼓动地而来，胡将安禄山、史思明举兵范阳（今河北涿州一带），攻占长安、洛阳，杀戮不绝。此次“安史之乱”不仅结束了唐的盛世繁荣，亦使唐代政治、经济、文化遭受重创，一蹶不振，渐入颓势。盛世乐舞亦在此后发生了重大的变革。正如宋代沈括撰《梦溪笔谈》所总结的：“自唐天天宝十三四载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏，全失古法。以先王之乐为雅乐，前世

①王勇刚、白保荣、宿平：《新发现的唐武令璋石椁和墓志》，载《考古与文物》2010 年 2 期，第 20 页。

新声为清乐，合胡部者为燕乐。”[1]即是说，唐安史乱后，传统汉乐与胡部进一步相合，形成为流行于宋代的“燕乐”。在此境地下，唐代乐舞的程式化进程便进入到一个胡汉乐融合的新阶段，也即可以说是进入唐代乐舞程式化的新阶段。下举例说明之。

(1)1984 年陕西扶风法门寺地宫出土一鎏金乐舞银香宝子，其侧面有一男独舞者，头戴幞头，似汉族，双手上举，左腿抬起，其舞姿、衣饰大致同于前述胡腾舞姿 (图 4-34)，随此件银器一起发现的还有鎏金双凤衔绶带御前赐银方盒(盒面有墨书“随真身御前赐”六字)、鎏金双狮纹菱弧形圈足银盒、鎏金银龟盒、椭方形素面银盒、双鸿纹海棠形银盒等[2]。据墨书记，是随真身(即佛舍利)入赐法门寺的。因此，这批金银器的制作年代当为懿宗、僖宗时迎送佛指舍利之前。故此银香宝子上的舞者图像还存留盛唐的程式，胡人胡舞，唯伎人周边纹饰已改为中晚唐时较为流行之式样，继承中又生新意。



图 4-34　　鎏金伎乐纹银香宝子舞伎图

（图 4-34 采自陕西神考古研究院、法门寺博物馆、宝鸡市文物局、扶风县博物馆编著《法门寺考古发掘报告·上》，北京：文物出版社 2007 年版，第 185 页）

(2) 2001 年在陕西省宝鸡县发现后唐庄宗同光二年（924 年）李茂贞夫妻墓[3]，在其夫人墓葬中出土有砖雕伎乐图，有两个舞者仍保持唐代乐舞的一些程式，由此可观察这种程式化形式在唐末、五代时期的一些变异和发展。伎乐图位于后甬道东西两壁，每壁刻画九人，共有 18 位伎人，每位乐伎图案由两块方砖上下拼接构成。东壁自南向北依次为舞伎、拍板伎、正鼓伎、毛员鼓伎、鸡娄鼓伎、大鼓伎、笛伎、指挥者，西壁自南向北依次为舞伎、拍板伎、

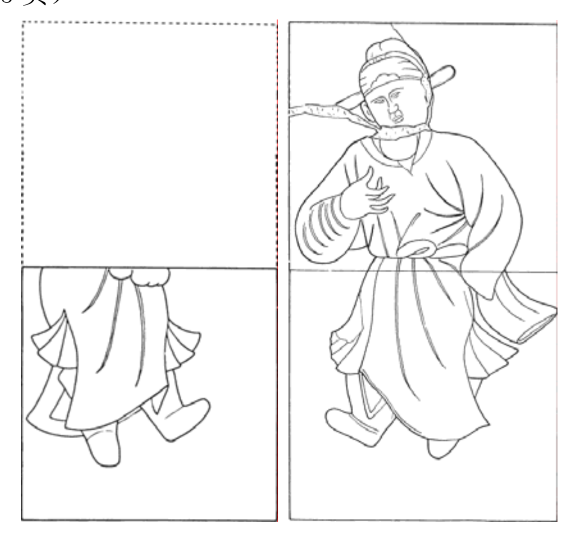


图 4-35　李茂贞墓砖雕舞伎

（图 4-35 采自宝鸡市考古研究所：《五代李茂贞夫妻墓》，北京：科学出版社 2008 年版）

①沈括撰：《梦溪笔谈》卷五，乐律一，上海书店出版社 2009 年，第 38 頁。
②法门寺考古队编《法门寺地宫珍宝》，人民美术出版社，1989 年，14—21 页。
③宝鸡市考古研究所：《五代李茂贞夫妻墓》，北京：科学出版社 2008 年版。

琵琶伎、羯鼓伎、石磬伎、笙伎、残损、箫伎、指挥者[①]。东壁舞伎上部残失，仅存下部；西壁舞伎头戴翘脚黑色幞头，身着圆领窄袖长袍，腰系带，左手自然下垂，甩动长袖，右手举于胸前，左脚立地，右脚上抬，作蹁跹舞姿(图 4-35)。

两舞伎从舞姿形态和所处位置来看，当为相对起舞画面，舞伎处于显著位置，长袖舞姿，一举左手垂右手，一举右手垂左手，这种舞姿形态保留了唐一代的常制，为晚唐乐舞风格的继续和延伸，另外，又呈现出鲜明的胡、汉乐交融的时代特征，舞蹈动作温文不振，姿容、服饰有明显世俗汉化倾向反映了晚唐至五代乐舞程式化形象。

(3)1992 年陕西省彬县发现后周世宗显德五年（958 年）冯晖墓[②]，在墓葬甬道两壁各镶嵌 14 幅彩绘浮雕乐舞画像砖，共 28 个伎人，每位伎人由完整两块上下拼成一个乐伎形象，仅从图像上看，“东壁为男性，西壁为女性”[③]，这组彩绘浮雕，共计有舞者六人。两人一组，六人组成三对，舞者动态姿容亦有明显唐代乐舞的程式化形式，两两相舞，长袖从风，但各组其他装束、神情又不相同，可见这种对舞形式的舞蹈形式在晚唐至五代之流变。




图 4-36　花冠舞伎

（图 4-36 采自咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版，第 13 页）

第一组：花冠舞伎。分别位于东、西两壁第一人，舞伎头戴一扇形缀珠高冠，冠额下沿两侧各垂两条飘带，带宽边圆，身穿圆领宽袖长袍，束带，足蹬皮靴，一足踏地，一足抬起，立於一方形周边饰有锦纹垂索之毯上，一伎左手举袖舞于头顶，右手持袖胸前舞动；一伎右手举袖舞于头顶，左手持袖胸前舞动，作翩翩而舞状。舞伎面目丰圆，低眉锁目，表情木然（图 4-36）。

第二组：胡人舞伎。据《简报》称二人分别为东壁第七、第八人，此组舞伎为胡人男子，一伎为正侧面，一伎为半侧面，服饰、姿容皆同。胡人舞伎头戴束脚幞头，深目隆鼻，脸上线条分明，颌上下蓄胡须，络腮长密，身穿宽袖长袍，右臂拂袖上举，左手长袖没手，下垂舞动。伎人腰中系带，足蹬皮靴，右足踏地，左足抬起，膝盖微屈，举手踏足，闻乐起舞（图 4-37）。

①宝鸡市考古研究所：《五代李茂贞夫妻墓》，北京：科学出版社 2008 年版，第 52 页。
②咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版。
③咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版，第 13 页。

第三组：幞头舞伎。二舞伎位于西壁第八人、第九人，头戴黑色幞头，幞头二脚短而硬翘，身穿圆领长袍，足蹬皮靴，左膝微屈抬起，右足立地，立於方形舞筵之上。一伎左手举于胸前，右手没于袖中置于腹前；一伎左手举于胸前，右手甩袖后扬，作舞蹈状（图 4-38）。《简报》称“西壁为女性”①，据此，此两伎应为女着男装者。




图 4-37 胡人舞伎

（图 4-37 采自咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版，第 13 页）

此三对舞伎两两相舞，互映成趣，此为乐舞队伍的重要组成部分。花冠舞伎造型臃肿、神情木讷；胡人舞伎身躯笨拙、舞姿夸张；幞头舞伎动作谨小、神态慎微。六名舞蹈着虽有唐代乐舞中明显的程式化舞蹈形式和胡人舞伎所显现出唐代中亚胡人在长安长期生活之遗痕，但整个舞蹈动作谨小僵化，全失唐代乐舞中轻松明快之感。由此之后，中国古乐在经过唐初之雅、胡、俗明显区别，在漫长的时间内，中原俗乐和西域胡乐步入逐渐融合的道路，至晚唐，只有雅、俗之分，已无胡、俗之别了。而唐代乐舞中程式化的舞蹈形式也不仅仅存留于隋唐燕乐中，随着时代的更替，逐渐向散乐、百戏流变。唐代乐舞中这种舞蹈程式化表现方式正是中国乐舞发展的一个缩影。




图 4-38 幞头舞伎

（图 4-38 采自：咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版，第 13 页）

三、唐代文物中乐舞图像程式化的特征

蔡元培提出“一民族之文化，能常有所贡献于世界者，必具有两条件：第一，以固有之文化为基础；第二，能吸收他民族之文化以为滋养料。此种状态，在各种文化事业

①咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年版，第 13 页。

均可见其痕迹；而尤以美术为显而易见”。[①]林风眠亦言：“从历史方面观察，一民族文化之发达，一定是以固有文化为基础，吸收他民族的文化，如此生生不已的。”[②]中国绘画的历史如此，中国乐舞发展的历史亦是如此。公元前后随着佛教的输入为中国带来了印度有希腊风格的犍陀罗艺术，促成十部乐中“天竺乐”龟兹乐”的生成；又因祆教的东进为中国带来了有波斯风格的中亚艺术，促成十部乐中“康国乐”“疏勒乐”“安国乐”等乐的生成，唐代乐舞艺术的繁荣局面离不开诸多外来文化的深层滋养，尤其是粟特地区中亚诸国的文化贡献。根据以上所述，以唐代京师长安及其附近发观和出土的有关乐舞图像的文物，结合文献，对唐代乐舞的程式化特点作一较为深入的探讨。

（一）唐代程式化乐舞图像是唐代乐舞程式化形式的具体反映

乐舞是一种融合综合因素的人体动作艺术，而图像是一种美术作品（壁画、绢画等）或造型艺术（雕塑、线刻等），就图像和乐舞来看，两者似乎并无任何联系，但以图像作为乐舞的载体时，这两者的关系便不可分割了。乐舞图像作为一种最为直接的信息载体，传达着具有和文字一样的、且优于文字信息传达效果的语言功能。从最早的岩画开始，图像便直接展示了原始音乐舞蹈的表演形式，使人们依此回顾人类文明史进程。西安一带近年来出土的考古资料中，有不少唐代壁画、陶俑、碑像石刻砖雕等，这些文物资料直接展示了唐代乐舞的若干情景，以图像的记载方式，记录了唐代乐舞中具有代表性舞蹈形式的程式化进程，真实再现了当时社会现实生活、宗教信仰、民风民俗等诸多方面，这其中必然包括了对于乐舞表演的如实描摹及其程式化特征的直接展现，就其乐舞图像的功能来讲，是其再现性的手段。换言之，这种程式化乐舞图像直接反映了唐代乐舞原貌，其程式化图像特征正是乐舞的真实描摹。因此，唐代乐舞图像一方面再现了唐代绘画、雕塑艺术的创造水平，另一方面也以其丰富的乐舞画面表现，印证了乐舞自身的演进，同时亦为研究唐代乐舞中程式化进程提供了极为珍贵的形象资料。

（二）唐代程式化乐舞图像是中国传统文化与西方外来文化融合的产物

胡旋、胡腾、柘枝这三种舞蹈来自于被誉为“文明的十字路口”——中亚，这里是粟特人的故乡，欢快、热烈、造型优美的外域乐舞为唐代长安城平添过无数欢悦，作为胡乐东传的主要代表，迂回宛转，渐入中原后与中国传统文化的长袖舞相融并蓄，形成具有中国风情的乐舞艺术代表，呈现出程式化形式，这种程式化乐舞图像涵盖了汉魏以降数百年来胡汉相融的漫长进程，具有连续不断，并且被重复使用的模式规律，至唐代达到极盛，以初唐时期燕妃墓壁画中“二女对舞图”为例，可看到这种程式化舞蹈模式

---

①蔡元培：《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社 1983 年版，第 165 页。
②林风眠：《林风眠艺术随笔》，上海：上文艺出版社 1999 年版，第 19 页。

已建立起相对稳定的系统，并具极强约束力，使后来者有所遵循和依赖。盛唐时期，这种程式化乐舞图像呈现出多种表现形式，并向社会各阶层普及，如西安佛教乐舞石座中正龛之舞伎，头戴宝冠，袒上身，下着贴身羊肠大裙，跣足，披帛挽带，一伎垂左手，一伎垂右手，相对而舞，舞态婀娜。西安灞桥镇乐舞砖雕，中间有置于莲花宝座之圆形香薰，两边各有舞伎，头戴冠，着长袖衫，长裙，一扬左臂，一扬右臂，相对而舞。此两例图像均为唐代程式化舞蹈之典范，历五代之接踵换替，不绝如缕。如前所述，李茂贞墓砖雕画中两舞者；冯晖墓乐舞砖雕中花冠舞伎、胡人舞伎、幞头舞伎以及前蜀王建墓石棺床南面壸门中二舞者①皆两两相舞，罗袖从风，一举左手，一举右手，舞蹈动作娴缓，姿态生动。从这些遗存的砖雕、壁画中观察，唐代舞蹈的艺术程式化表现是相当明显的，从盛唐至五代，这些乐舞图像有明显变化，一是数量大大减少，二是更趋于世俗性，三是逐渐完成胡、汉乐舞的交融，即是胡乐的中国化历程。

（三）胡舞进入中原后在唐京城长安汉化的程式化演变

胡舞自汉魏进入中原，以其独特的风格，在中原地区大为流行，隋制七部乐、九部乐及初唐所制十部乐中，来自中亚、印度、及中国新疆地区的胡乐占据十之七八，至唐，唐人根据中亚粟特地区的舞蹈特征分别取“胡腾舞”、“胡旋舞”、“柘枝舞”之名，在唐之前，此三种舞均以“胡舞”称之。据南朝范晔《后汉书·五行志一》的记载：“(东汉)灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”②《北齐书》云：“心不许也，收既轻疾，好声乐，善胡舞。”③《北史》亦云：“帝于后园使珽弹琵琶，和士开胡舞，各赏物百段。”④这些文献中所载之“胡舞”究竟是什么舞蹈？汉灵帝所好之“胡舞”是男子舞蹈还是女子舞蹈？魏收、和士开所善胡舞是“胡腾”、“胡旋”，还是“柘枝”？史书均无详细记载。汉魏以来发现的出土文物资料上的乐舞图像也仅为舞蹈酣畅之瞬间，很难分辨哪个是“腾”，哪个是“旋”，还是“柘枝”，且舞者所佩戴服饰不完全相同，为之伴奏的乐器又各异，因此，很难分辨其确指，只能依靠各种资料推测其所属。据此，在西安出土的北朝粟特人安伽、史君墓石椁床乐舞图像、北周古佛座石刻乐舞图以及日本滋贺县 Miho 博物馆藏北朝石棺床乐舞图像和美国波士顿藏石椁床中乐舞图像中均为中亚粟特的“胡舞”为妥，这些保留至今的瞬间舞蹈图像正是胡舞向汉族舞蹈程式化演进之证据。

“胡腾舞”、“胡旋舞”及“柘枝舞”均隶属于“胡舞”，此为不争之史实，但其三者又有怎样的关系？考察史料可以知道，“胡腾”与“胡旋”均源自同一个粟特语词汇，

①冯汉骥：《前蜀王建墓发掘报告》，北京：文物出版社 1964 年版，第 28 页。
②范晔撰《后汉书志第十三·五行志一》，北京：中华书局 1979 年版，第 3272 页
③李百药撰《北齐书》第二册·卷三七，北京：中华书局 1972 年版，第 495 页。
④李延寿撰《北史》卷四七，北京：中华书局 1974 年版，第 1739 页。

即一个基于 *wrt*-词根的词，‘胡旋’是对这个粟特语汇的意译，而‘胡腾是音译。”[①]相同的一个粟特语汇，在汉语使用中生成了两个不同的词语，以表达两个不同的舞蹈形式，这可能基于汉语表达习惯以及欲使词语表达意思更为准确所致。《说文》对这两个字有不同释意：“腾，傳也。从马，朕声”[②]，有传递、奔驰、跳跃等连续不断表示动作的意思蕴含其中。“旋，周旋，旌旗之指麾也，从疋”[③]，有旋转、周旋、盘旋等，表示随即、立即旋转后回来的意思，“旋”通“璇”，为美玉之意，《淮南子·坠形》曰：“倾宫旋室”，高诱注：旋室，以旋玉饰室也。[④]很明显，“腾”与“旋”存在诸多差异。此二字与胡舞相互结合，便演变为跳身转毂、双脚腾跳的“胡腾舞”和身体灵巧、急速旋转的“胡旋舞”两种不同舞蹈类型，而后起的“柘枝舞”则与 “腾”、“旋”二舞有着千丝万缕之关连，同样源自中亚粟特地区，同样有“抗足”、“腾跃”、“回旋”“折旋赴节”[⑤]等舞蹈动作，但是在进入中国以后，更多注入了中国汉族传统因素，出现时间也明显晚于此两种舞蹈。

这些以踢踏腾跳、灵巧旋转的胡舞在东入中土后广泛传播，隋《七部乐》、《九部乐》之西凉乐、康国乐、安国乐中均有此“胡舞”之“腾”“旋”之影。至唐代，唐人根据男性身体健壮、刚武有力，擅长表演以“腾”为特征的舞蹈，故名“胡腾舞”，又因男子爱好美酒，酒后起舞更加酣畅淋漓，复有“醉胡腾”之名。以女子身体柔软、敏捷轻灵，擅长表演以“旋”为特征的舞蹈，加之“旋”在中国传统文化中的特殊含义，表演者又多为女子，因此，胡旋舞便与女子有了千丝万缕的联系。对此，张庆捷先生有独到见解：“‘胡腾舞’与‘胡旋舞’的一字之差，除表明两种舞表演形式不同外，的确寓含了一种舞以男性为主，另一种以女性为主的性别差异。”[⑥]

反复研读史料，结合西安地区出土的汉魏时期文物上图像资料，并兼顾其他，对“胡腾”、“胡旋”以及“柘枝”作以下理解，此三种乐舞均来自于中亚诸国，是昭武九姓粟特人中广泛流行的舞蹈，在唐代之前均被称之为“胡舞”，后渐入中土，在汉魏以降数百年间，深受中原汉族文化之影响，其后多生变异，逐渐形成符合中国汉族审美风格的程式化舞蹈形式。在胡俗风尚炽热之开皇年间（658 年—600 年），融合中亚诸地及印度的西域乐大盛於世，“新声奇变，朝改暮易，”[⑦]即使文帝痛心疾首敕止“而竟不能救焉”

---

①段晴：《筋斗背后的故事——从一个家喻户晓的词汇透视粟特文化的遗迹》，载荣新江、华澜、张志清主编《粟特人在中国、历史、考古、语言的新控索》，北京：中华书局 2005 年版，第 413 页。

②李格非主编《汉语大词典》，成都：四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1996 年版，第 992 页。

③李格非主编《汉语大词典》，成都：四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1996 年版，第 1016 页。

④刘安撰《淮南子译注·地形训》，哈尔滨：黑龙江人民出版社 2004 年版，第 192 页。

⑤根据沈亚之《柘枝舞赋》载：“拖旋襟之襜曳”。卢肇《湖南观双柘枝舞赋》云：“乍折旋以赴节”、“忽抗足而相跐”、“将腾跃之激电，赴迅疾之惊雷。”和“俯偻回旋，非为刘而左袒”等。

⑥张庆捷：《北朝隋唐粟特的“胡腾舞“》，载荣新江、华澜、张志清主编《粟特人在中国历史、考古、语言的新探索》，北京：中华书局 2005 年版。第 392 页。

⑦魏徵等撰《隋书》卷一五，北京：中华书局 1973 年版，第 378 页。

[①]，上至公王贵戚，下至闾巷百姓“举时争相慕尚”[②]，至炀帝时，胡人乐工持技受宠官至封王开府者[③]，众乐人又以新声变曲为能事之影响下，社会风尚多随胡俗，一时间，夷音华乐相参错，胡族腥膻满长安，至大业年间（605 年—617 年）达到极盛。隋开皇初制《七部乐》，有国伎、清商伎、龟兹伎、安国伎、天竺伎、高丽伎、文康伎，其中胡乐占其十之七八。在《七部乐》基础上又增加疏勒、康国之乐，改文康伎为礼毕，制《九部乐》，后入之疏勒、康国乐皆出自中亚地区，由此可见 7 世纪初西方“胡乐”蔓延之炽盛。

隐身于《七部乐》、《九部乐》之“胡舞”以其“腾”、“旋”为主要舞蹈动作，逐渐趋向汉化，在唐贞观十六年（642 年）增入高昌乐一部，改天竺乐为扶南乐，制《十部乐》，胡乐汉化现象愈发明显，唐人根据胡人舞姿风格特征衍生出“胡腾舞”、“胡旋舞”以及“柘枝舞” 之名，前二者在初唐、盛唐最为流行，唐诗中形象、细致的描述可为此证。盛于开元前后的“柘枝舞”后来居上，为中、晚唐最为流行之键舞，此舞仅保留部分胡舞特征，而后完全汉化，演变为极富汉族风格的软舞《屈柘枝》。时人崔令钦撰《教坊记》载：“《垂首罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属谓之‘软舞’。《阿辽》、《柘枝》、《黄麞》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》之属谓之‘健舞’。”[④]此种键舞中收纳“柘枝”，却未见“胡腾”、“胡旋”之舞名，是“胡腾”、“胡旋”已为“柘枝”所替；还是“胡腾”、“胡旋”已不被世人所慕，不足述之；或为崔氏疏忽漏记。笔者以为，“胡腾”、“胡旋”舞姿以快速腾跳旋转、挺拔健美为长，符合初唐昂扬向上之社会风尚，暗合时代的发展，有着良好的存活背景，并为世人崇尚，因此，在初唐至盛唐初期得以广泛流行。盛唐，“米斛直钱不满二百，绢匹亦如之，海内富安”。[⑤]承平富足的稳定生活使唐人安于享乐，尤其於开元、天宝之间，“承平日久，世尚轻肥”[⑥]之风影响下，民俗世风皆尚安逸，留恋歌舞声色，以多妍而鹊起之“柘枝舞”与世风相随，渐被广博众采，成为中、晚唐最为流行之舞蹈。“胡腾”、“胡旋”此时已不被世人所慕，因此，崔氏已不足、更不愿对此叙述了；崔令钦为盛唐时人，此《教坊记》为其安史之乱后流寓江南追忆“教坊”轶事所得，其作意在警世，其文当可信之。

晚唐段安节所撰《乐府杂录·舞工》条中云：“键舞曲有《稜大》、《阿连》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》；软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、

①魏徵等撰《隋书》卷一五，北京：中华书局 1973 年版，第 379 页。
②魏徵等撰《隋书》卷一五，北京：中华书局 1973 年版，第 378 页。
③魏徵等撰《隋书》卷一四，北京：中华书局 1973 年版，第 331 页载胡乐之乐器、歌舞之伎“自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。於是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，逐服簪缨而为伶人之事”。
④崔令钦撰《教坊记》，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版，第 2 页。
⑤司马光：《资治通鉴》卷二一四，北京：中华书局 1956 年版，第 6843 页，玄宗开元二十七年岁末。
⑥北宋·郭若虚著，《图画见闻志》，凤凰出版传媒集团，江苏美术出版社，2007 年 8 月版，第 169 页。

《甘州》”。[1]在键舞中此三种舞蹈并列叙述，《柘枝》并位列于先，可知此三种舞蹈共存同一时代，柘枝舞可能更为世人重视及青睐。此三种舞虽同处记载，但其发展已大相歧异了。《乐府杂录》在软舞中亦述有《屈柘》，这是胡舞转化为汉舞最为明显之表现。《乐苑》载，“羽调有柘枝曲，商调有屈柘枝。此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，於二莲花中藏花坼而后见，对舞相占，实舞中雅妙者也。”[2]此时软舞“屈柘枝”已完全符合汉族审美习惯，由键舞转为软舞，舞姿由“转蓬迴雪”转为“婆娑曼延、轻柔曼妙”，洗尽林野之间的外来胡气，转为“秋药被风，幽韵雅绝”之汉族风貌。

近年来在西安一带发现的五代时期李茂贞、冯晖墓中砖雕乐舞图与史料所载 “柘枝舞”类似，李茂贞、冯晖均生于晚唐，卒于五代，是唐末、五代极重要历史人物。李茂贞，生于唐宣宗大中十年（858 年），於昭宗景福二年（893 年）进封秦王，为大唐秦王，卒于同光二年（924 年），主要活动时间在晚唐。冯晖生于唐末，卒于广顺二年（952 年），葬于显德五年（958 年），主要活动时间在五代。两墓出土的乐舞图像继承了唐代乐舞诸多特点，有明显唐代舞蹈的程式化形式，但又出现了新的变化。李茂贞墓乐舞图像保持更多的晚唐时期乐舞程式化的特点，舞人对舞相占，舞姿形式较为保守。冯晖墓中乐舞图像表现更为丰富，舞伎人数亦增加至三对，皆对舞相占，其中“花冠舞伎”与宋史所载之“花心者”极为相符，宋人顾文荐《负暄杂录·傀儡子》言：“花舞者，着绿衣偃身，合成花，即今柘枝舞，有花心者是也”。[3]冯晖墓乐舞画面已符合宋代“对舞”基本特征，既是唐代柘枝舞的延续，更是宋代“对舞”之雏形，正如罗丰先生所言：“冯晖墓砖雕乐舞正处於唐、宋乐舞发展阶段的一个中间环节，有着承上启下的重要作用。”[4]“柘枝舞”在中、晚唐时受到人们极大欢迎，至宋，更使人癫狂，史载北宋名臣寇准极喜《柘枝舞》，“客必舞柘枝，每舞必尽日，时谓之柘枝颠”[5]。冯晖亦当如是。东壁有鬍髯之胡人舞伎，为唐以来胡舞之键舞类，当为“胡腾舞”瞬间舞容之遗存，也是宋“队舞之制”之“醉胡腾队”[6]之雏形。西壁的两位女着男装者，三组舞蹈类型基本上承袭晚唐时期合胡部后之“燕乐”系统，残留有显著唐代乐舞程式化特点。

胡舞从魏晋时东入长安后逐渐改变其本来面目，渐失胡气，向中国传统方向改变，尤其在“安史之乱”后，这种倾向更为明显。社会变革致使乐舞本身发生了巨大的变化，但是，无论如何发展，自唐而有的乐舞程式化形式却未曾改变。本文依靠文史资料，结合出土文物资料并兼顾乐舞图像中乐姿舞容，尝试性推测唐代乐舞图像所包含的有关信

①段安节撰《乐府杂录》，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版，第 7 页。
②郭茂倩：《乐府诗集》卷五六，北京：中华书局 1979 年版，第 818 页。
③罗竹风主编《汉语大词典》9 卷上，上海：上海此书出版社 2008 年版，第 301 页。
④罗丰：《五代后周冯晖墓出土彩绘乐器砖雕考》，载《考古与文物》1998 年 6 期，第 60 页。
⑤沈括撰：《梦溪笔谈》卷五·乐律一，沈阳：辽宁教育出版社 1997 年版，第 26 页。
⑥《宋史》卷一四二，北京：中华书局

息，总结出唐代乐舞程式化形成发展规律及变化。

（四）程式化舞蹈形式反映了唐代社会的时代风尚和思想追求

唐代乐舞图像多现于皇室宫廷及达官贵人墓中，在宗教领地也有部分呈现，这些乐舞画面的出现，为今日探讨唐代社会生活中精神层面提供了具体形象的图像资料。这些乐舞程式化图像涉及唐人生活中诸多具体活动，是对中国周、秦、汉魏传统“事死如生，事亡如存”[①]生死观念的继承，也是对唐代以来寄希望于未来之积极姿态与佛、道之涅槃、轮回、转生或升仙观念的相互融合，这种积极姿态以具体的乐舞画面呈示，在乐舞和燕饮欢乐场景中，舞伎锦绣罗衣、振臂随节，乐伎持乐携鼓、丝竹管弦齐鸣，所述场面可能涉及到死者生前的美好愿望或许是生前的具体活动，希望来生继续此种乐舞相伴的美好生活。这些画面潜在表达了唐人追仙思想的精神层面，又动态记载了唐代社会精神风貌及乐舞程式化形式的变化发展。

唐初，太宗皇帝以“王者视四海如一家”之博大胸怀，使天下一统，出现了“百蛮奉遐賮，万国朝未央”[②]的局面，乐舞艺术也杂糅胡汉之音，出现了生气勃勃、盎然向上的景象，在李寿墓舞蹈图、李勣墓、燕妃墓舞蹈图程式化乐舞图像中可看到舞伎翩然起舞的欢快场面，有志高意清之感，其乐姿舞态既有汉风，又有胡俗。

盛唐，政治稳定，经济繁荣推动了乐舞艺术的繁荣，达官贵戚、豪绅士大夫燕居之暇，寄情乐舞。此时期的乐舞达到极盛，胡汉之乐已深深融为一体。长安兴福寺半截碑两舞童、西安佛教乐舞石座舞蹈图中程式化的舞蹈动作正说明了这一点，乐舞图中舞伎舞态姿容雍容华美，但缺少了初唐时期乐舞之盎然向上的艺术特点。

中晚唐时，安史之乱”不仅结束了唐的盛世繁荣，亦使唐代乐舞在这样的重大社会变革中势不可免遭受重创，渐入颓势而随之沉坠。由于中央集权的散落，社会矛盾日趋尖锐，地方藩镇割据势力渐盛，“僭越”之风弥漫横生，乐舞形象也木讷不振，如五代时期李茂贞墓中 18 位乐舞伎人、冯晖墓中 28 位乐舞伎人，其乐舞规模大大超出了自己的等级，其程式化乐舞形式也呈现出向世俗化转变。

唐代乐舞图像大多反映了墓主生前的的具体活动，但是亦有部分乐舞画面的内容与墓主生前的具体生活和身份地位并不存在直接的关系，仅仅程式化的表现或反映了当时社会的精神风貌和普遍的思想和追求。其次，乐舞画面中的思想观念和审美追求，从某个层面也影响到乐舞图像创作的自由，画师们据事之实，用情之真，情真意切创作出既符合一定程式，也反映出画师们的自我价值取向。由于艺术修养和社会经历的差异，这

---

①荀子著，安小兰译注《荀子·礼论》，北京：中华书局 2007 年版，第 181 页载：丧礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也。故事死如生，事亡如存，终始一也。另据左丘明撰，陈书良审定《春秋左传》卷十二·哀公，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1995 年版，第 867 页载：且臣闻之早，事死如生，礼也。

②李世民撰，吴云、冀宇编辑校注《唐太宗集》诗赋编·正日临朝，西安：陕西人民出版社 1986 年版，第 19 页。

种差异左右着艺术家设计构思的艺术作品。画师在选用题材时，对乐舞艺术之特殊情感的认知，其审美取向影响着乐舞画面生成的艺术效果。换言之，画师在创作充满艺术的乐舞画面时，不仅是其社会思想、审美追求及绘画技艺的表现，更是其对乐舞艺术的熟知表现，画师们对绘画、乐舞艺术综合掌握，找到同唐代现实社会密切相关和联系的契合点，创造出具有现实意义的程式化形式，又有个性化艺术创造的乐舞图像，如李勣墓“舞伎图”、燕妃墓“二女对舞图”、长安兴福寺半截碑上“舞童图”和武令璋墓椁板上“乐舞图”正是画师们利用绘画手法如实表现出唐代时期社会思想、审美追求、乐舞发展等多个方面。

图像的研究需要综合、整体、全面观察把握，其复杂程度远高于一般器物的研究，在具体实施中会遇到许多困难，所涉及因素较多，就壁画乐舞图像而言，乐器、舞姿、乐舞队形的选用，人物空间的布置，画师对音乐的认识水准等；就绘画风格而论，材料、画技、粉本的选取使用，作坊的传统、作者的审美取向等，这些因素因素都会对图像产生影响，而更重要影响主题选择的因素就更为复杂了。西安地区出土文物中的乐舞图像是墓室壁画、石刻像雕的一个画面，它既是当时社会艺术风尚的具体反映，也是墓葬、宗教中一个完整有序的图像组合，与各类题材和内容有着内在密切的联系，只有尽可能多的认识图像外的若干知识，理解图像蕴涵的若干意义，才能理解乐舞图像所涵盖的内容，知道乐舞图像在使用中的文化价值。

任何一种艺术程式的形成，包含若干的复杂因素，雏形于汉代，形成于魏晋，完善于唐代，分流于五代、宋的这种舞蹈形式，代表了中国乐舞艺术的发展趋势，以中国传统文化为主流，兼容多民族优秀艺术，呈现出多种文化并存的局面，这些舞蹈程式化在唐代的完善形成正是中国艺术发展史上东西方文化的相互借鉴和融合的过程。

结语

唐代乐舞是一个颇有研究价值的领域，然而要深入研究这一领域必须注重出土文物当中的相关资料，毕竟作为一种以乐器、舞蹈姿态为特征的艺术形式单从文献中去探讨有很大的局限性，因此本文将研究目标锁定为西安地区出土考古资料中的唐代乐舞图像，当然这也离不开与文献之间的互证和勘对。

充分占有材料是历史研究的首要步骤，因此该论文前两章主要的工作是尽量搜集当前可以见到的西安及其周围与唐代乐舞有关的文物资料。乐舞图像在唐代的各种文物当中都是一个较为重要的题材，若要表现较为完整宏大的乐舞场景，则相应地需要有较大的面积或空间来进行描绘，壁画是最适于这一需求的艺术形式，因此在大中型的带有甬道、墓室、棺椁的墓葬当中较为集中；若要更为立体地表现乐舞伎人的身体姿态则要诉诸雕塑、陶器、石刻等手段，而墓葬当中的陪葬品中出土了不少成组的或者零散的乐舞陶俑；此外，佛教这一宗教在唐代颇为繁荣，在遗存的佛教艺术当中也有一些反映乐舞场面的文物存留；日常使用的器物虽然形体较小，如金银器皿和玉石佩饰等物件，也有一些会采用乐舞图像作为主题。

本文对研究的思路、方法先行说明，也对学界当前研究状况进行了全面的回顾，确定了本文研究的基本问题范畴和试图有所突破的重点。此后对已搜集的材料做了概括性的介绍，壁画、陶俑等出土文物的来源墓葬都给出了较为详细的介绍，尤其对各墓葬的年代、墓葬遗址的位置和规模、墓主的身份和随葬品等基本情况一一交代，为此后几章的论述奠定必要的基础。9 座墓葬遗址中涵盖了初唐、盛唐和中晚唐各阶段，有助于进行纵向对比分析。除了墓葬之外，佛教寺院当中留存的文物也占有相当比例，因此对大慈恩寺和临潼庆山寺同样做了详细描述。还有另一佛教寺院也很重要，即法门寺，该寺文物当中与乐舞图像相关的主要为金银器，与何家村窖藏文物一并介绍。

第二章则以乐舞图像为中心而展开，为了方便处理，将各图像以其载体文物的材质不同分为壁画、陶俑、金银器等几个类别，佛教文物单独列出。而在每一类别又以年代作为排列依据，对每一乐舞图像的具体细节予以充分细致的描绘，并且每一类都制作了信息完备的表格，以便观览考量。这项工作就绪之后，结合文献当中的相关材料再来进行纵向和横向的研究，本章小结部分即为思考所得。从不同时代乐舞图像的制作工艺、图像内容、艺术水平等方面加以考察，本文得出以下结论：初唐时期的乐舞图像整体上还是以继承传统为主，与北周、隋代的艺术风格颇为接近，异质文化的元素虽然已经出现，但是还没有完全为中华文明所融合；盛唐时期的乐舞图像较之初唐明显更为成熟，

艺术质量更为上乘，制作更为精美，一方面是因为乐舞经过初唐时期的过渡与传统结合地更为自然得体，另一方面因为社会财富的积累使人们对精神层面更为注重；安史之乱之后，世道浇漓，物质世界的崩塌对艺术自然会带来直接冲击，而中晚唐时期的乐舞图像大都透露出倾颓的气象。

那么，由哪些因素在影响着乐舞艺术在唐代的发展和演变呢？通过对这些乐舞图像材料的横向综合研究，本文认为主要有以下三个原因：首先，中华文明的延续性是其最为突出的特质，任何一个朝代都不可能完全改弦更张、另起炉灶，即便是在北方游牧民族统治中原地区的朝代，制度层面、文化层面始终都在秉承中华文明的伟大传统迤逦而行。李唐代杨隋而立国，但是在典章制度方面则可谓萧规曹随，以承继为主，渐进而渐有创新，文学艺术等方面一开始必然会出现一段时期的追随，在乐舞艺术这一领域亦不例外。第二个因素在于民族关系的变化所引起的文化交融，唐朝统治者李氏统御六合的核心力量为关陇集团，其民族血统曾有多位学者做过探讨，从文献中及这些学者的论述中可以了解到他们何以处理边疆民族问题皆倾向于羁縻或怀柔之态度。民族政策的开放致使胡汉关系友好，双方之间自然有了更多、更深、更广泛的交往，在乐舞艺术方面则兼容并蓄，充分地将各种胡舞、胡乐与传统乐舞加以熔铸，形成了乐舞艺术的新面貌。除了这两个因素之外，宗教文化所带来的冲击也是个重要原因。隋唐是佛教大发展的时期，这一外来宗教从西汉传入中土，渐渐地被历代中国高僧大哲酿出别样的馨香，终在中原大放异彩，成为中国人普遍的信仰。宗教是文化当中一个重要组成，当佛教进入中国时，也就意味着印度文化当中的许多元素随之而入，其中也包括乐舞。从隋唐时期有关佛教传播的文献当中很容易看到当时的长安城中佛教之势焰，佛教的乐舞自然而然也成为唐代乐舞文化之一部。

五色令人目迷，面对如此之多的乐舞图像资料，应当怎样条分缕析并将问题一个个地廓清，对任何一个进入这一领域的研究者来说都是巨大的疑惑。本文对于箜篌的源流演变历史的考察则是作者结合自身专业进行的一次尝试，乐舞图像当中涉及到的问题头绪纷杂，不是朝夕之间就可以完全解决的，因此不妨量力而行。对于箜篌这一较为典型的乐器进行考据式的研究，是本着见微而知著的想法进行的，从箜篌的起源、流传、形制演变等问题可以反映出中外文化之间文化交流的历史概况。箜篌从两河流域出现最终辗转进入中国唐代的历程是具有典型性的，因此作为一个个案而用一章的篇幅进行了专题式的深入研究。

对于唐代舞蹈的程式化特点聚焦是本文研究的另外一种尝试，力图从具体形象的研究抽身出来，转而从理论高度来把握材料。乐舞艺术的发展如同其他事物一样都遵循一定的规律，而乐舞图像这一形式当中更是将乐舞艺术中最具有代表性的元素定格，因而

从大量材料当中是有可能摸索出这种规律的。为了使理论能够有更多的材料来支撑，在论述中将汉代有关乐舞的文物也纳入考察范围，以俾对照。通过分析对比，本文认为唐代乐舞和汉代乐舞同样是存在着程式化的，“化”有渐进之意，所谓程式化指的是从自然发生到人为拣择，从无规则到有规则，从散漫到凝练的过程。事实上，不但汉朝时期中原产生的乐舞存在着程式化的总体特征，唐代乐舞当中外来文化因素在乐舞当中也经历了程式化的过程。

参考文献

一、古代文献

（战国）荀子著，安小兰译注《荀子》，北京：中华书局，2007 年。

（西汉）司马迁撰，（宋）裴骃集释：《史记》，北京：中华书局，校点本。

（晋）司马彪撰，（梁）刘昭注补：《后汉书》，北京：中华书局，1965 年。

（晋）陈寿，《三国志》，北京：中华书局点校本。

（晋）葛洪，王明校释《抱朴子内篇校释》（增订本），北京：中华书局，1996 年。

（南朝宋）范晔撰《后汉书》，北京：中华书局，1979 年。

（北魏）郦道元著，陈桥驿校正《水经注校正》，北京：中华书局，2007 年。

（北齐）魏收：《魏书》，北京：中华书局点校本。

（唐）段成式《九阳杂俎》，上海：上海古籍出版社编，2000 年。

（唐）房玄龄等《晋书》，北京：中华书局校点本。

（唐）李百药撰《北齐书》，北京：中华书局，1972 年。

（唐）李延寿撰《北史》，北京：中华书局，1974 年。

（唐）令狐德棻等撰：《周书》，北京：中华书局校点本。

（唐）魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973 年。

（唐）长孙无忌撰：《唐律疏议》，北京：中华书局，1983 年。

（唐）李林甫：《唐六典》，北京：中华书局，1992 年。

（唐）玄奘、辩机撰，季羡林等校注：《大唐西域记校注》，北京：中华书局，1985 年。

（唐）刘肃撰，许德楠、李鼎霞点校：《大唐新语》，北京：中华书局，1984 年。

（唐）崔令钦撰：《教坊记》，上海：古典文学出版社，1957 年。

（唐）李肇：《唐国史补》，上海：上海古籍出版社，1979 年。

（唐）南卓撰：《羯鼓录》，上海：古典文学出版社，1957 年。

（唐）段安节撰，罗济平校点：《乐府杂录》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年。

（唐）段成式撰：《鞶箓格》一卷，北京：中华书局，1981 年。

（唐）张鹜：《朝野佥载》，北京：中华书局，1979 年。

（唐）杜佑撰：《通典》，北京：中华书局，1984 年。

（唐）欧阳询撰，汪绍楹校：《艺文类聚》，北京：中华书局，1965 年。

（唐）虞世南撰：《北堂书抄》，台湾，文海出版社印行。

（唐）惠琳撰：《一切经音义》，国际文化出版公司影印，1993 年。

(唐）李世民撰，吴云、冀宇编辑校注《唐太宗集》，西安：陕西人民出版社，1986 年
（唐）沙门惠立本：《慈恩传》，护宝院长弘（影印本）。
(后晋）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年。
(宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。
(宋）李昉等撰：《太平御览》（全九册），上海：上海古籍出版社，2008 年。
(宋）郭茂倩编：《乐府诗集》（共四册），北京：中华书局，1979 年。
(宋）宋敏求编：《唐大诏令集》，上海：商务印书馆，1959 年。
(宋）乐史撰：《太平寰宇记》，台湾：文海出版社印行，1980 年。
(宋）沈括著，胡道静校注：《梦溪笔谈校证》，上海：上海出版公司，1956 年。
(宋）王钦若等《册府元龟》，北京：中华书局，1960 年。
(北宋）司马光《资治通鉴》，北京：中华书局，1956 年。
(北宋）郭若虚著，《图画见闻志》，凤凰出版传媒集团，江苏美术出版社，2007 年。
(宋)陈旸撰，《钦定四库全书 • 乐书》，台湾：商务印书馆，1983 年。
（元）脱脱等撰《宋史》，北京：中华书局，1977 年版。
(明）胡震亨：《唐音癸签》，景印文渊阁四库 1482 册，台湾：商务印书馆，1983 年。
(明）陶宗仪等编《说郛》12 册，北京：中国书店出版社，1986 年。
(清）纪晓岚等《钦定四库全书•乐部》，台湾：商务印书馆，1987 年。
(清）彭定求等：《全唐诗》（全 25 册），北京：中华书局，1985 年。
(清）刘锦藻：《续文献通考》，北京：商务印书馆，1936 年。
(清）董浩等编：《全唐文》（全 11 册），北京：中华书局影印，1983 年。
(清）徐松撰，张穆校补：《唐两京城坊考》，北京：中华书局，1985 年。
马端临撰《文献通考》，杭州：浙江古籍出版社，2000 年。
(清）凌廷堪：《燕乐考源》，北京：商务印书馆，1936 年。
(清）方成培撰，杨柳校点：《香研居词麈》，辽宁教育出版社，1998 年。
(清)时敕撰《续文献通考》影印本。
(清）徐松撰，李建超增订，《唐两京城坊考》，西安：三秦出版社，2006 年。
上海古籍出版社编辑：《汉魏六朝笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社，1999 年。
尹占华校注《张祜诗集校注》，成都：巴蜀书社，2007 年。

二、考古资料

陕西省考古研究所《西安发现的北周安伽墓》，载《文物》2001 年 1 期。
昭陵博物馆：《唐昭陵长乐公主墓》，载《文博》1988 年第 3 期。
昭陵博物馆：《唐昭陵段蕑壁墓清理简报》，载《文博》1989 年。

贺梓城：《唐墓壁画》，载《文物》1959 年 8 期。
陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
陕西省文物管理委员会：《西安羊头镇唐李爽墓的发掘》，载《文物》1998 年 3 期。
陕西省社会科学院考古研究所：《陕西咸阳唐苏君墓发掘》，载《考古》1963 年 9 期。
安峥地：《唐房龄大长公主墓清理简报》，载《文博》1990 年 1 期。
富平县文化馆、陕西省博物馆、文物管理委员会：《唐李凤墓发掘简报》，载《考古》1977 年 5 期。
陕西省文物管理委员会、礼泉县昭陵文管所：《唐阿史那忠墓发掘简报》，载《考古》1977 年 2 期。
乾陵博物馆杨正兴：《唐薛元超墓的三幅壁画介绍》，载《考古与文物》，1983 年 6 期。
陕西省文物管理委员会：《唐永泰公主墓发掘简报》，载《文物》1964 第 1 期。
陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组：《唐懿德太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组：《唐章怀太子墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
贠安志：《陕西长安县南里王村与咸阳飞机场出土大量隋唐珍贵文物》，载《考古与文物》1993 年 6 期。
单庆麟：《茂陵古佛座》，载《文物》1957 年 3 期。
陕西省文物管理委员会：《长安县南里王村韦泂墓发掘记》，载《文物》1959 年 8 期
陕西省考古研究所、西安市文物保护考古所：《唐长安南郊韦慎名墓清理简报》，载《考古与文物》2003 年 6 期。
昭陵博物馆：《唐李承乾墓发掘简报》，载《文博》1989 年 3 期。
王育龙：《西安南郊韦君夫人等墓葬清理简报》，载《考古与文物》1989 年 5 期。
陕西省考古研究所：《西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报》，载《考古与文物》2002 年 1 期。
陕西省考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，载《考古》1960 年 1 期。
张正岭：《西安韩森寨唐墓清理记》，载《考古通讯》1957 年 5 期。
贺梓城：《唐墓壁画》，载《文物》，1959 年 8 期。
井增利、王小蒙：《富平县新发现唐墓壁画》，载《考古与文物》1997 年 4 期。
陕西省考古研究所、泾阳县文管会：《唐张仲晖墓发掘简报，载《考古与文物》1992 年 1 期。

陕西省考古研究所：《唐高力士墓发掘简报》，载《考古与文物》2002 年 6 期。
赵力光、王九刚：《长安县南里王村唐墓壁画》，载《文博》1989 年 4 期。
陈安利、马咏钟：《西安王家坟唐代唐安公主墓》，载《文物》1991 年 9 期。
山西省文物管理委员会：《太原南郊金胜村唐墓》，载《考古》1959 年 9 期。
山西省文物管理委员会：《太原市金胜村第六号唐代壁画墓》，载《文物》1959 年 8 期。
山西省考古研究所：《太原市南郊唐代壁画墓清理简报》，载《文物》1988 年 12 期。
山西省考古研究所、太原市文物管理委员会：《太原金胜村 337 号唐墓壁画墓》，载《文物》1990 年 12 期。
新疆维吾尔自治区博物馆：《吐鲁番县阿斯塔那—哈拉和卓古墓群发掘简报》，载《文物》1973 年 10 期。
洛阳市文物工作队：《唐睿宗贵妃豆卢氏墓发掘简报》，载《文物》1995 年 8 期。
张道森、吴伟强：《安阳唐代墓室壁画初探》，载《美术研究》2001 年 2 期。
韩顺发《北齐黄釉瓷扁壶乐舞图像的初步分析》，载《文物》1980 年 7 期。
马海东：《固原出土绿釉舞扁壶》，载《文物》1988 年 6 期。
河南省博物馆：《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》，载《文物》1972 年 1 期。
杨军凯、孙武等《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，载《文物》2005 年 3 期。
陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物》2003 年 3 期。
陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》1974 年 9 期
陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，载《文物》1972 年 7 期。
昭陵博物馆：《唐昭陵李勣（徐楙功）墓清理简报》，载《考古与文物》，2000 年 3 期。
宁夏博物馆：《宁夏盐池唐墓发掘简报》，载《文物》1988 年 9 期。
王勇刚、白保荣、宿平：《新发现的唐武令璋石椁和墓志》，《考古与文物》2010 年 2 期。
罗丰：《五代后周冯晖墓出土彩绘乐器砖雕考》，载《考古与文物》1998 年 6 期。
王子初：《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》，载《文物》1999 年 7 期。
暨远志《胡床杂考-敦煌壁画家具研究之三》，载《考古与文物》2004 年 4 期。
新疆维吾尔族自治区博物馆、巴音郭楞蒙古自治州文物管理所、且末县文物管理所：《新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告》，载《考古学报》2003 年 1 期。
王博：《新疆扎滚鲁克箜篌》，载《文物》2003 年 2 期。
阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，载《文物》1962 年第 7、8 期。
王子初：《且末扎滚鲁克箜篌的性质结构及其复原研究》，载《文物》1999 年 7 期。

考古研究所安阳发掘队：《安阳隋张盛墓发掘记》，载《考古》1959 年 10 期。
张庆捷、畅红霞等《太原隋代虞弘墓清理简报》，载《文物》2001 年 1 期。
昭陵博物馆：《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社，2006 年。
陕西考古研究所：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社，1998 年。
张铭洽：《章怀太子墓墓壁画》，北京：文物出版社，2002 年。
申秦雁：《懿德太子墓壁画》，北京：文物出版社，2002 年。
中国科学院考古研究所编：《西安郊区隋唐墓》，北京：文物出版社，1996 年。
中国社会科学考古研究所编：《唐长安城隋唐墓》，北京：文物出版社，1980 年。
《中国大百科全书•考古卷》，中国大百科全书出版社，1986 年。
《中国大百科全书•音乐・舞蹈卷》，中国大百科全书出版社，1989 年。
李国珍：《新城、房陵、永泰公主墓壁画》，北京：文物出版社，2002 年。
《中国大百科全书•美术卷》，中国大百科全书出版社，2003 年。
陕西省考古研究所编著：《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社，2003 年。
陕西省考古研究所、富平县文物管理委员会：《唐节愍太子墓发掘报告》，北京：科学出版社，2004 年。
陕西省考古研究所：《唐惠庄太子李撝墓发掘报告 》，北京：科学出版社，2004 年。
陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社，2005 年。
河北省文物研究所、保定市文物管理处：《五代王处直墓》，北京：文物出版社，1998 年。
河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社，1993 年。
宝鸡市考古研究所：《五代李茂贞夫妻墓》，北京：科学出版社，2008 年。
咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆：重庆出版社 2001 年。
冯汉骥：《前蜀王建墓发掘报告》，中国科学院考古研究所编辑，北京：文物出版社，1964 年。
王自力、孙福喜编著：《唐金乡县主墓》，北京：文物出版社，2002 年。
太原市文物考古研究所编：《北齐徐显秀墓》，北京：文物出版社，2000 年。

三、图录、图典

刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社，1988 年。
刘伯恩编著《中国舞蹈文物图典》，上海：上海音乐出版社，2002 年。
赵会生、王旭主编《图说中国音乐》，长春：吉林人民出版社， 2009 年。
冯双白、王宁宁、刘晓真编：《图说中国舞蹈史》，杭州：浙江教育出版社，2001 年。
冀东山主编：《神韵与辉煌・陕西历史博物馆国宝鉴赏・唐墓壁画卷》，西安：三秦出版

社，2006 年。
冀东山主编：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·金银器卷》，西安：三秦出版社，2006 年。
冀东山主编：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·陶俑卷》，西安：三秦出版社 2006 年。
冀东山主编：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏·玉杂器卷》，西安：三秦出版社，2006 年。
修海林、王子初：《看得见的音乐：乐器》，上海：上海文艺出版社，2001 年。
齐东方、申秦雁主编：《花舞大唐春：何家村遗宝精粹》，北京：文物出版社，2003 年。
陕西省考古研究所：《壁上丹青·陕西出土壁画集》，北京：科学出版社，2009 年。
张鸿修：《中国唐墓壁画集》，广州：岭南美术出版社，1995 年。
吕建中：《西安大唐西市博物馆》，西安：陕西人民出版社，2009 年。
陕西省博物馆编：《汉唐丝绸之路文物精华》，香港：龙出版有限公司，1990 年。
陕西省考古研究所编：《陕西新出土文物选粹》，重庆：重庆出版社，1998 年。

四、研究论著

蔡元培：《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社，1983 年。
岑仲勉：《隋唐史》，石家庄：河北教育出版社，2000 年版。
陈安利：《唐十八陵》，北京：中国青年出版社，2001 年。
陈根远编著《古俑珍赏》，济南：山东美术出版社，2002 年。
陈宏天、赵福海、陈复兴主编《昭明文选译注》，长春：吉林文史出版社，2007 年。
陈炎：《陈炎文集》，北京：中华书局，2006 年。
陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：中华书局，1963 年。
陈寅恪：《唐代政治史述论稿》，上海：上海古籍出版社，1997 年。
陈寅恪：《元白诗笺证稿》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
陈志谦：《昭陵唐墓壁画》，载《陕西历史博物馆馆刊》第一辑，西安：三秦出版社，1994 年。
傅璇宗主编：《唐才子传校笺》，北京：中华书局，1987 年。
高德祥：《凤首箜篌考》，《中国音乐》1990 年 1 期。
葛承雍：《唐韵胡音与外来文明》，北京：中华书局，2006 年。
韩伟、张建林主编：《陕西新出土唐墓壁画》，重庆：重庆出版社，1998 年。
黄翔鹏总主编：《中国音乐文物大系》系列，郑州：大象出版社，1999 年—2001 年。
姜伯勤：《中国祆教画像石在艺术史上的意义》，《中山大学学报》2004 年 1 期。

姜伯勤：《中国袄教艺术史研究》，北京：生活、读书、新知三联书店，2004 年。
蒋英炬、杨爱国：《汉代画像石与画像砖》，北京：文物出版社，2001 年。
金经言：《音乐图像学与音乐图片史》，载《中国音乐》1985 年第 4 期。
金喟批选《古文必读》，上海：上海中央书店，1919 年。
李刚主编《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006 年。
李玫：《箜篌变异形态考辨－新疆诸石窑壁画中的箜篌种种》，载《中国音乐学》1994 年 4 期。
李明伟：《隋唐丝绸之路——中世纪的西北社会与文明》，兰州：甘肃人民出版社，1994 年。
李青：《古楼兰鄯善艺术综论》，北京：中华书局，2005 年。
李淞：《长安艺术与宗教文明》，北京：中华书局，2002 年。
李希凡总主编，秦序主编《中华艺术通史》)，北京：北京师范大学出版社，2007 年。
李肖冰：《中国西域民族服饰研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1995 年。
李星明：《唐代墓室壁画研究》，西安：陕西人民美术出版社，2005 年。
李尤白：《梨园考论》，西安：陕西人民出版社，1995 年。
李域铮编著：《陕西古代石刻艺术》，西安：三秦出版社，1995 年。
林风眠：《林风眠艺术随笔》，上海：上文艺出版社，1999 年。
林梅村：《汉唐西域与中国文明》，北京：文物出版社，1998 年。
刘安撰《淮南子译注·地形训》，哈尔滨：黑龙江人民出版社 2004 年。
刘东升、袁荃猷编撰，《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社出版，1988 年。
刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，2008 年中国艺术研究院博士论文。
卢勋、李根蟠：《民族与物质文化史略》，北京：民族出版社，1991 年。
罗丰《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，北京：文物出版社，2004 年。
罗宏才主编：《西部美术考古》，上海：上海大学出版社，2008 年。
罗竹风主编《汉语大词典》，上海：上海辞书出版社，2008 年。
穆杨：《论唐代宫廷音乐与民间音乐的异同》，载《四川民族学院学报》2011 年 4 期。
南朝宋刘义庆著，黄征、柳军晔注释《世说新语》，杭州：浙江古籍出版社，1998 年。
牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年。
牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，兰州：甘肃人民出版社，1981 年。
齐东方：《唐代金银器研究》，北京：中国社会科学出版社，1999 年。
秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》，载《中央音乐学院学报》1993 年 4 期。

丘琼荪：《燕乐探源》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
任半塘：《唐戏弄》上、下集，上海：上海古籍出版社，2006 年。
荣新江、华澜、张志清主编《粟特人在中国、历史、考古、语言的新探索》，北京：中华书局，2005 年。
荣新江：《中古中国与外来文明》，北京：生活• 读书• 新知三联书店，2001 年。
尚刚：《隋唐五代工艺美术史》，北京：人民美术出版社，2005 年。
沈从文：《中国古代服饰研究》，上海：上海书店出版社，1997 年。
沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年。
沈福伟：《中西文化交流史》，上海：上海人民出版社，1985 年。
孙机：《中国圣火——中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社，1996 年。
孙晓辉：《两唐书乐志研究》，2001 年扬州大学古代文学博士论文。
田立坤：《六方连续纹样考》，朱泓编《新果集——庆祝林沄先生七十岁论文集》，北京：科学出版社，2008 年。
王炳华：《古代新疆塞人历史钩沉》，载戴其所撰《丝绸之路考古研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009 年。
王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社，2004 年。
王克芬：《中国舞蹈史》，北京：文化美术出版社，1987 年。
王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌词研究 》，北京：中华书局，1996 年。
王维真：《汉唐大曲研究》，台北：学艺出版社，1988年版。
王文元：《亨嘉五论》，北京：中国档案出版社，2007 年。
王子初：《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社，2006 年。
王子云：《中国雕塑艺术史》，长沙：岳麓书社，2005 年。
吴玉贵：《中国风俗通史》，上海：上海文艺出版社，2001 年。
西安碑林博物馆编：《西安碑林佛教造像艺术》，西安：陕西师范大学出版社，2010 年。
向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活• 读书• 新知三联书店，1987 年。
徐英：《楚辞札记》，南京：钟山书局，中华民国书局二十四年（1935 年）。
杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上、下册），北京：人民音乐出版社，1981 年。
姚士宏：《克孜尔石窟探秘》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2010 年。
伊斯拉菲尔·玉苏甫、安尼瓦尔·哈斯木：《古老的乐器---箜篌》，载《西域研究》2001 年 2 期。
阴法鲁：《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局，2008 年。

俞剑华：《历代画论类编》，北京：人民美术出版社，2007 年。
袁禾：《论中国宫廷舞蹈》，2000 年中国艺术研究院博士论文。
张前：《中日音乐交流史》，北京：人民音乐出版社，1999 年。
张在义等译注《张衡文选译》，成都：巴蜀书社，1990 年。
张正明主编：《中国文物地图集•陕西分册》，西安：西安地图出版社，1998 年。
郑汝中、台建群主编：《中国飞天艺术》，合肥：安徽美术出版社，2000 年。
郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年。
中国音乐艺术研究会、舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：音乐出版社，1958 年。
周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1987 年。
周菁葆：《丝绸之路上的箜篌及其东渐》，载《新疆艺术学院学报》2010 年 1 期。
周期政：《唐代乐舞歌辞研究》，2004 年河北大学博士论文。
周天游主编：《唐墓壁画研究文集》，西安：三秦出版社，2001 年。
周伟洲、丁景泰主编：《丝绸之路大辞典》西安：陕西人民出版社，2006 年。
周伟洲：《西北民族史研究》，郑州：中州古籍出版社，1994 年。
周伟洲：《长安与南海诸国》，西安：西安出版社，2003 年。
周伟洲主编《西北民族论丛》第一辑，北京：中国社会科学出版社，2003 年。
周锡保：《中国古代服饰史》北京：中国戏剧出版社，1984 年。

五、译著及外文资料

[美]加文•汉布里主编，吴玉贵译：《中亚史纲要》，北京：商务印书馆，1994 年。
[苏]Б. Я.斯塔维斯基著，路远译：《古代中亚艺术》，西安：陕西旅游出版社，1992 年。
[美]弗雷德 • S • 克莱纳等著，诸笛、周青译：《加德纳世界艺术史》，中国青年出版社，2008 年。
[美]欧文 • 潘诺夫斯基著，范景中译：《图像学研究》，上海：上海三联书店，2011 年。
[英]贡布里奇著，范景中译：《艺术的故事》，南宁：广西美术出版社，2008 年。
[法]布尔努瓦著，耿升译：《丝绸之路》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1982 年。
[日]林谦三：《东亚乐器考》，北京：音乐出版社，1962 年。
[英]约翰•伯格著，戴行钺译：《观看之道》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年。
[英]伯格、[瑞士]摩尔著，沈语冰译：《另一种讲述的方式》，桂林：广西师范大学出版，2007 年。
[台湾]韩国鐄：《音乐图像学的范围和意义》，载《中国音乐学》1988 年第 4 期。

[德]]冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活》，吐鲁番：吐鲁番市地方志编辑室出版，1989 年。
[联邦德国]汉斯·希克曼著，王昭仁、金经言译：《上古时代的音乐、古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文化》，北京：文化艺术出版社，1989 年。
[苏]Б. Г.加富罗夫著，肖之兴译：《中亚塔吉克史》，北京：中国社会科学出版社，1985 年版。
[美]谢弗著，吴玉贵译：《唐代的外来文明》，北京：中国社会科学出版社，1995 年。
[日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：中华书局，1973 年。
[日]岸边成雄：《古代丝绸之路的音乐》，北京：人民音乐出版社，1988 年。
[美]巫鸿著，施杰译：《黄泉下的美术》，北京：生活、读书、新知三联书店，2010 年。
B 罗尔格仁、E 诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫等著《中亚文明史》，中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织，2010 年。
[英]爱德华·B 泰勒著，连树声译，《人类学·人及其文化研究》，桂林：广西师范大学出版社，2000 年。
穆斯塔法·埃尔—埃米尔：《埃及考古学—埃及古代建筑、雕刻与绘画》，北京：科学出版社，1959 年。
[美]博·劳厄格伦，谢瑾译《巴泽雷克的古代竖琴》，《音乐研究》2004 年第 2 期。
斯塔维斯基著，路远译：《古代中亚艺术》，西安：陕西旅游出版社，1992 年。
张广达、王小甫：《天涯若比邻——中外文化交流史略》，香港：中华书局，1988 年。
[英]奥里尔·斯坦因著，巫新华译《沿着古代中亚的道路》，桂林：广西师范大学出版社，2008 年。
葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译《北朝粟特本土纳骨盆上的袄教主题》，载张庆捷、李书吉、李刚主编《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版。
[美]安妮塔·朱利安诺（Annette L .Juliano)；朱迪斯·勒内（Judith A .Lerner）博士著，周晶译：《文化融合：美穗（Miho）博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》，载《西北民族论丛》第一辑，北京：中国社会科学出版社，2003 年。
[日]石田幹之助：《长安の春》（周伟洲译）株式会社講谈社，昭和 54 年 7 月.
加藤久祚译：《シルクロードの黄金遗宝》，岩波书店，1988 年.
冈崎敬：《东西交涉の考古学》，平凡社，1980 年.
[日]原田淑人：《东亚古文化研究·正仓院御物を通して观たる东西文化の交涉》，坐右宝刊行会，1940 年.
James Hogarth:《CENTRAL ASIA》（赫敏译）Print in Switzerland,1986.

东京国立博物馆:《シルケロードの遗宝》，日本经济新闻社，1985 年版.U
By joan Rimmer:《Ancient MUSICAL INSTRUMENTS of Western Asia》,London 1969.

攻读学位期间所发表的论文以及科研、获奖情况

一、论文

1、《西安地区出土文物中唐代箜篌图像研究》文，载《文艺研究》2011 年 8 期。

2、《箜篌在中国新疆地区的流播》文，载《人民音乐》2011 年 4 期。

3、《艺术的前沿还是边沿》文，载《音乐天地》2011 年第 1 期。

4、《陕西民间乐舞风格特征》文，载《人民音乐》2009 年第 11 期。

二、课题

1、主持 2012 年度教育部人文社科规划项目“西安地区出土文物中唐代乐舞图像研究”

2、主持 2012 年西安社会科学规划基金项目“考古资料所见唐代长安乐舞图像研究”（立项号：12L20）

3、主持 2009 年陕西师范大学校级重点课题一项“陕西乐舞艺术研究”(立项号:995755)

4、参与 2009 年陕西省社会科学规划基金项目“陕西老腔艺术研究”（立项号：09J015）

三、获奖

1、荣获 2009 年陕西省高等教育学会第五次优秀高教科研成果奖三等奖

2、荣获 2009 年陕西高等学校人文社会科学优秀成果三等奖

后记

西安，是周秦汉唐之故都所在，遗迹、碑刻、造像、丹青遗痕随处可见，唐代长安遗存至今的乐舞图像以其丰富的乐器和舞蹈表现深深吸引着我，于是，在学习之暇，考察了库车、吐鲁番、武威、酒泉等古丝绸之路部分遗址，以及乾县、礼泉、三原、富平、蓝田、雁塔、碑林等众多博物馆和文物管理机构，观察了文物资料上丰富的乐舞图像，得以窥视唐代乐舞在长安的发展情况，于是，我的论文便有了大致轮廓。

感谢我的业师李青教授，回顾几年来的学习历程，业师的治学态度无时不在影响着我；我还要感谢陕西师范大学的周伟洲教授，他总是细致耐心为我解谜答惑；另外还要感谢韩香博士为我找寻本论文急需的珍贵资料；感谢同窗好友董菲菲、呼延胜、王江鹏、吴克军、薛峰等同学的帮助，感谢我的学生张灵运同学、郝艺洁同学、周天乐同学、贾若雪同学为我搜集资料，更要感谢我的同学、好友王金志同学为我设计答辩展板所付出的辛勤劳动，感谢麻延章同学，为我绘制了本文所需的线描乐舞图。

感谢我的父母、我的家人对我始终如一的支持和照顾。对于关心和帮助我的众多老师、朋友、同事、同学这里不能一一道来，在我心中，这些犹如一盏盏温暖的灯光，点亮我前行之道途。

由于本人学术能力的制约，本论文难免存在论述粗浅、挂一漏万之嫌，这些问题只能留待将来补充和完善了。

贾嫚

2012 年 3 月 19 日